

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. В.П.АСТАФЬЕВА (КГПУ им.В.П.Астафьева)

Институт/факультет филологический
(полное наименование института/факультета)

Кафедра современного русского языка и методики
(полное наименование кафедры)

Специальность 050301.65 Русский язык и литература.
(код ОКСО и наименование специальности)

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ
Зав.кафедрой
Современного русского языка и методики
(полное наименование кафедры)
Бебриш Н.Н

(подпись) (И.О.Фамилия)
«25» ноября 2015 г.

Выпускная квалификационная работа
ЭМОТИВНЫЙ ПОРТРЕТ ПЕРСОНАЖА В ПОВЕСТИ В.П. АСТАФЬЕВА
«ПАСТУХ И ПАСТУШКА»

Выполнил студент группы _____
(номер группы)

(И.О.Фамилия) (подпись, дата) Горюнова И.И.

Форма обучения заочная

Научный руководитель: к.ф.н., доцент кафедры современного русского языка и методики Ревенко И.В.

(ученая степень, должность, И.О. Фамилия) (подпись, дата)

Рецензент к.ф.н., доцент кафедры общего языкознания Мамаева Т.В

(ученая степень, должность, И.О. Фамилия) (подпись, дата)

Дата защиты 22.12.2015 Оценка _____

Красноярск 2015

Содержание

Введение.....	4
Глава I. Выражение эмоций в языке.....	7
1.1 Категории эмотивности. Эмотиология.....	7
1.2 Средства выражения эмоций в языке.....	20
1.2.1 Эксплицитные средства выражения эмоций.....	24
1.2.2 ИмPLICITное выражение эмоций в художественном тексте.....	29
1.3 Классификация эмотивов.....	32
Глава II. Эмотивный портрет персонажа.....	39
2.1 Эмотивное поле персонажа.....	39
2.2 Портрет персонажа в аспекте категории эмотивности.....	55
Заключение.....	65
Список использованных источников.....	67

Введение

Автор и персонаж занимают центральное положение в художественном произведении и являются основополагающими категориями художественного текста. Однако, чувства, приписываемые автором героям произведения, показываются в тексте как реально существующие в действительности. Напротив, субъективная окраска присуща чувствам, которые испытывает и выражает автор. При этом, в неделимом тексте происходит гармоничное переплетение диктально-эмотивных смыслов (уровень персонажа) и модально-эмотивных смыслов (уровень сознания автора), которые в совокупности являются содержательным ядром эмотивного текста.

Образы автора и персонажей – фигуры не равновеликие в художественном произведении. Сознание героя, его чувства и желания со всех сторон охвачены сознанием автора о нем, его внутреннем мире, взаимодействии с окружающими.

Достаточно длительный период времени анализ художественных произведений проводился с позиций литературоведения, традиционно занимавшегося идейно-тематическим содержанием художественного текста, а также композиционными и жанровыми особенностями. При этом анализ текста с позиций лингвистики не находил должного освещения в трудах ученых. Однако учитывая последние открытия в области изучения языка произведения, возникла отдельная отрасль научного знания как «Филологический анализ текста».

Филологический анализ текста подразумевает комплексный анализ языковых явлений, языковых средств художественной выразительности и образной системы произведения в целом, он предполагает взаимодействие литературоведческого и лингвистического подходов к нему. Художественный текст в данном контексте рассматривается в нескольких направлениях: 1) как эстетический феномен, обладающий цельностью, образностью и

функциональностью; 2) как форма обращения к миру, т.е. как коммуникативная единица, в которой, в свою очередь, моделируется определенная коммуникативная ситуация; 3) как частная динамическая система языковых средств. Любой текст представляет собой систему знаков и обладает такими важнейшими свойствами, как связность и цельность. Кроме этих свойств, исследователи Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин отмечают и другие: воспринимаемость, интенциональность (намеренность), завершенность, связь с другими текстами, эмотивность. В исследованиях В.И. Шаховского и его последователей находят отражение различные аспекты изучения эмотивности текста, такие как: категоризация эмоций, исходя из типов речевых и языковых знаков, описание эмотивной семантики и составляющих ее компонентов; предложены понятия эмотивного текста и эмотивности текста и другие.

Эмотивный портрет героя каждого произведения раскрывается с помощью художественного слова писателя – портрет литературного героя неразрывно связан не только с содержанием его личности, но и с художественным строем произведения. Материалом для исследования в аспекте эмотивного портрета персонажа было выбрано произведение Виктора Петровича Астафьева «Пастух и Пастушка», так как на фоне сложной эмоциональной истории автор создает уникальные портреты героев. Виктор Петрович Астафьев известен широкому кругу читателей как писатель, уделявший особое внимание военно-патриотической и деревенской темам в своем творчестве. Исследование же творчества писателя с точки зрения уникальности создания эмотивного портрета персонажей является актуальным в силу малой изученности.

Целью исследовательской работы является моделирование эмотивного портрета персонажа художественного текста.

Исходя из данной цели, автором поставлены следующие задачи:

- 1) изучить способы выражения эмоций в языке и средства их реализации;
- 2) проанализировать эмотивные смыслы в структуре языковой характеристики персонажей в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка»;

3) выявить эксплицитные и имплицитные средства представления эмоций двух центральных персонажей повести и на их основе составить эмотивные поля.

Объект выпускной квалификационной работы – категория эмотивности в художественном тексте.

Предмет – эмотивный портрет персонажа в повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка».

Теоретической базой исследования стали лингвистические труды Л.Г. Бабенко, А. Вежбицкой, Е.Ю. Мягковой, Л.А. Пиотровской, В.Н. Телия, В.О. Филимоновой, В.И. Шаховского и др.

В данном исследовании нами используется алгоритм анализа эмотивного пространства художественного текста. При работе по избранной теме автором были использованы методы филологического анализа текста: метод индукции, синтеза, обобщения, сравнительный метод, методы компонентного и контекстного анализа, прием сплошной выборки. Работа состоит из введения, трех основных глав и заключения. Во Введении определяются цели и задачи исследования, его предмет и объект. В первой главе рассмотрен теоретический аспект выражения эмоций в художественном тексте, во второй главе рассмотрен эмотивный портрет персонажа произведения Виктора Петровича Астафьева «Пастух и пастушка». В Заключении указаны основные выводы, полученные в результате анализа эмотивности.

Глава I. Выражение эмоций в языке

1.1 Категории эмотивности. Эмотиология

Еще в XVII веке сэр Томас Браун в письме к другу отмечал, что жизнь человека и его существование представляет собой промежутки разума, который постоянно находится во власти страстей и чувств. Эмоции являются одним из важнейших регулятором поведения и деятельности человека. Опираясь на определение понятия «эмоции», предложенное в словаре по психологии И.М. Кондаковым, в данной работе под эмоциями будем понимать «состояние, связанное с оценкой значимости для индивида действующих на него факторов и выражающееся в форме непосредственных переживаний удовлетворения или неудовлетворения его» [Кондаков, 2003: 485]. Кроме того, под эмоциями понимают особую, своеобразную форму познания действительности и ее отражения. Это обусловлено тем, что эмоции человека являются как объектом, так и субъектом познания. Фактически эмоции человека обусловлены его потребностями, являющимися основными мотивами человеческой деятельности. В связи с многоаспектностью данного понятия неудивительным является тот факт, что изучение эмоций находит отражение в исследованиях различных областей научного знания. Однако, как отмечает С.Л. Фесенко, «достаточно длительное время эмоции, их категоризация и обозначение в языке, не были предметом специального изучения в лингвистике» [Фесенко, 2004: 58].

Выражение эмоций с помощью языковых средств становится предметом лингвистических исследований начиная со второй половины XX столетия. В середине 80-х годов обозначенного столетия, как отмечает Е.Ю. Мягкова, учеными-филологами предприняты попытки систематического анализа языковых единиц, выражающих эмоции (В.И. Шаховский, З.Е. Фомина и другие) [Мягкова, 1999: 47]. При этом, с точки зрения Д.Р. Иванова, ранее «эмоциональный компонент» изучался в контексте решения методологических

проблем, связанных с изучением функций языка, языка и мышления, языка и речи и т.д. [Иванов, 2011] Однако, эмоциональное и интеллектуальное в языке исследовалось по следующим направлениям: 1) как противоположные; 2) как взаимосвязанные [Пиотровская, 1993: 34].

В лингвистике принято считать, что рациональное и эмоциональное, противопоставленные в языке, речи и тексте, явления. Язык рационален, так как привязан к мысли, действуя синхронно с ней, а эмоции, в свою очередь, дают лишь размытые коннотации. Но, приведенный тезис при рассмотрении языка как значимой характеристики индивида, а именно, языковой личности, становится несостоятельным. При этом изучая эмоции, как базис личности, рассматриваются в качестве когнитивной и мотивационной основы языка [Шаховский, 2008: 39]. В качестве важнейшей единицы когнитивной сферы личности принято считать концепт. С точки зрения Ю.С. Степанова «рациональная и эмоциональная составляющие в концепте неотделимы друг от друга: представления, понятия, переживания, оценки, мифологемы и др. создают единое, нераздельное концептуальное пространство, которое сохранено в языковых единицах. При этом эмоциональная составляющая имеет определяющее значение при развертывании содержания универсальных концептов и их форм» [Степанов, 2007: 75] .

Л.Г. Бабенко выделяет два способа обнаружения эмоции в языке: «во-первых, они проявляются в языке как эмоциональное сопровождение, эмоциональная окраска, возникающая в результате прорыва в речь говорящего его эмоционального состояния в виде эмоциональных оценок; во-вторых, эмоции отражаются языковыми знаками как объективно существующая реальность, подобная любой другой конкретно наблюдаемой реальности» [Бабенко, 1989: 11].

Обратим внимание на то, что в современном научном мире изучение эмоций является одной из актуальнейших тем. При этом данная тема широко изучается как в смежных науках, так и в частных, к числу которых, например, относятся: философия, психология, социология, лингвистика и этнология.

Повышенное внимание ученых и исследователей к проблеме изучения эмоций находит отражение в качестве тезисного изложения основных результатов исследований на различных международных конференциях, посвященных данной теме, а также в ежегодно увеличивающемся объеме опубликованных работ – статей, монографий, диссертаций. В ходе обобщения и анализа направлений, проведенных исследований становится очевидным, что успешность изучения эмоций определяется подходом к их исследованию. При этом наиболее оптимальным является междисциплинарный подход, в основе которого находится изучение эмоций как многогранного феномена. Отметим, что на необходимость комплексного изучения эмоций указывает О.Е. Филимонова, говоря, что «синтез накопленных научных знаний и методов исследования различных смежных дисциплин необходим для достижения объективных и убедительных результатов» [Филимонова, 2007: 7]. При этом ею отмечено, что «очевидной становится актуальность изучения языка эмоций, то есть синтез лингвистики и психологии» [Филимонова, 2007: 8].

В отечественной лингвистике изучению языка эмоций посвящены работы В.И. Шаховского и представителей возглавляемой им Волгоградской лингвистической школы. В трудах представителей данной лингвистической школы были выделены и охарактеризованы виды эмотивного содержания, присущие любым речевым произведениям, в частности, эмотивный фон, тональность и окраска. Кроме того, раскрыты возможности текстового смыслообразования с опорой на вариативность выделенных элементов, характеризующих его эмоциональное содержание. При этом, В.И. Шаховский вводит в научный оборот понятие «эмотиология», трактуемое как лингвистика эмоций [Шаховский, 2008: 96]. Особое значение при исследовании языка эмоций принадлежит изучению коммуникации эмоций, своеобразия их репрезентации в различных текстах. Фактически «эмотиология» трактуется через совокупность исследований в различных областях научного знания, предметом которых является изучение эмоций, а также чувственная сфера человека.

В.И. Шаховским при изучении эмотивных компонентов языковых единиц, обосновывается точка зрения об эмотивном значении слова, его эмотивной коннотации и референции. Что, по мнению ученого, связывается с: 1) определенными объективными и субъективными признаками денотата – своего или чужого для данного слова (денотативная референция); 2) «эмоционально окрашенным понятием» о денотате (сигнификативная референция); 3) социальными эмоциями отражающих субъектов (эмоционально-оценивающая референция); 4) типизированными ситуациями употребления эмотивов (функционально-стилистическая референция) [Шаховский, 2004: 41].

В результате проведенного исследования В.И. Шаховский выделил типы эмотивности слова, которые обозначены им следующим образом: собственно эмотивность, эмотивность как одна из реализаций семантики слова и контекстуальная эмотивность. В этой связи, в соответствии с типами эмотивности слова, ученым были выделены три уровня ее выражения: 1) эмотивное значение; 2) коннотация как компонент, сопряженный с логико-предметным компонентом значения; 3) уровень эмотивного потенциала [Шаховский, 2004: 46].

Постепенно, с накоплением знаний в области изучения лингвистики эмоций с целью изучения природы выражения эмоциональных смыслов возникла необходимость дифференциации лексики, имеющей различную степень эмоциональной заряженности. Так, возникло терминологическое разграничение, связанное с дифференциацией понятий «эмоциональная лексика» и «лексика эмоций». Термин «эмоциональная лексика» отражает эмоции говорящего и выражает эмоциональной оценки объекта речи (прагматическая и эмотивная функции). Лексика эмоций в свою очередь ориентирована на объективацию и инвентаризацию эмоций в языке (номинативная функция). Исходя из этого, следует, что лексика эмоций объединяет слова, сущность и содержание которых составляют представления об эмоциях. Эмоциональная лексика включает в себя эмоционально

окрашенные слова, которые содержат чувственный фон. Таким образом, эмоциональная лексика соотносится с миром эмоций и отображает его, следовательно, логичнее будет объединить данные направления в единое. Так, Л.Г. Бабенко предложено: «сохраняя за терминами «эмоциональная лексика» и «лексика эмоций» их традиционное понимание, именовать данную совокупность эмотивной лексикой» [Бабенко, 2003: 312].

Проводя описание лингвистического анализа художественного текста, Л.Г. Бабенко выделяет частные текстовые функции эмотивной лексики. К которым относятся:

1) создание психологического портрета образа персонажей («описательно-характерологическая функция»);

2) эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте, и его оценка («интерпретационная и эмоционально-оценочная функции»); обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора («интенциональная функция»);

3) воздействие на читателя («эмоционально-регулятивная функция») [Бабенко, 2003: 155].

В последние десятилетия XX в. сложилось несколько подходов к изучению эмоций в лингвистике. Приведем некоторые из них. Так, Е.Ю. Мягковой при анализе эмоциональности слова применяется психолингвистический подход, в контексте которого ею определены «проблемные узлы». При этом, как отмечено лингвистом, данные «проблемные узлы» необходимо учитывать при попытке предоставления более или менее четкой дефиниции эмоций: 1) эмоции представляют собой «состояние тела» или «состояние души»; 2) в основе эмоций находятся мотивы, потребности, познавательные процессы; 3) эмоции опираются на обработанную информацию; 4) протекание эмоциональных процессов возможно как на сознательном, так и на бессознательном уровне; 5) одни эмоции можно определить четче, относительно других; 6) количественный и качественный состав эмоций вызывает противоречия [Мягкова, 2000: 8-16].

Несколько иной подход при изучении эмотивности применяется А. Вежбицкой, которая опирается на межкультурный аспект при анализе эмоциональной составляющей слова. Так, А. Вежбицкая в многочисленных трудах особое внимание уделяет освещению вопросов, связанных с русской языковой культурной спецификой. При этом, значительный интерес для исследователя представляют, например, роль суффиксов при передаче эмоциональных значений личных имен в польском и русском языках с акцентом на «экспрессивном словообразовании» [Вежбицкая, 1996: 89].

Языку присущ набор определенных единиц – фонетических, лексических, грамматических – и более или менее «жесткий алгоритм их взаимодействия для выполнения той или иной функции» или одновременно нескольких функций в конкретной коммуникативной ситуации – реального или воображаемого, диалогического общения с другим (другими) или автокоммуникации» [Гольцова, 2011: 4]. Также как и «информативная (познавательная, когнитивная, гносеологическая), эмотивная функция языка «связанная с выражением чувств говорящего, является важнейшей функцией» [Адамчук, 1996: 21]. При этом Н.Б. Мечковская подчеркивает, что познавательная и коммуникативная функции являются ключевыми. Это обусловлено тем, что «они постоянно присутствуют в речи. В этой связи их считают функциями языка, в отличие от иных, не столь обязательных, речевых функций» [Мечковская, 2000: 15].

При изучении и описании функций языка Н.Б. Мечковская отмечает, что в случае, когда в высказывании непосредственно выражается «субъективно-психологическое отношение человека к тому, о чем он говорит, то реализуется эмоциональная, или экспрессивная, функция речи» [Мечковская, 2000: 15]. При этом, существуют некоторые различия при определении наименования данной функции. Так, Р. Якобсон данная функция именуется эмотивной, а не эмоциональной. Это связывается ученым со «стремлением производить впечатление при наличии определенных эмоций, которые могут быть как подлинными, так и притворными» [Якобсон, 1975: 198].

Эмотивная функция взаимосвязана с иными функциями языка, которые выделены различными лингвистами, например, с поэтической, регулирующей, модальной, функциями самовыражения и воздействия. Кроме того, исследование реализации эмотивной функции в языке подразумевает выход на уровень текста. Это обусловлено тем, что без обращения к тексту невозможным является освещение вопросов взаимодействия эмотивных единиц различных уровней, параллельная реализация нескольких функций языка, а также отсутствует возможность «соотнести реализацию эмотивной функции с антропоцентрами общения – адресантом и адресатом, выявить специфику стилевой, социально обусловленной, прагматически ориентированной разноплановости реализации категории эмотивности, то есть осветить ее связь с деятельностным аспектом языковой личности» [Филимонова, 1978: 13].

А.В. Бондарко в любой языковой функции выделяется две стороны: потенциальная и результативная [Бондарко, 2009: 195-197]. В этой связи ученый различает эмотивную валентность единиц языка, их эмотивную семантику и употребление. Кроме того, А.В. Бондарко отмечает, что «всякое значение формы есть вместе с тем её функция (в том смысле, что выражение этого значения представляет собой назначение данной формы), но не всякая особая функция той или иной формы есть особое значение, поскольку далеко не все разновидности целей употребления форм могут рассматриваться как их внутренние системно значимые признаки» [Бондарко, 2009: 199]. Относительно эмотивов эти значимые внутренние признаки составляют эмотивную семантику слов и их эмотивную валентность, которые в процессе реализации преобразовываются, и поэтому, как замечает А.В. Бондарко, «в случае преобразований отмечается элемент развития» [Бондарко, 2009: 195]. В данном контексте можно говорить о безграничной эмотивной валентности языковых и речевых единиц, обусловленной взаимосвязью их эмотивной семантики, функций, употреблений в различных актах речи, в которых эксплицируются новые реализации эмотивов. Как говорит А.В. Бондарко, «появление новых элементов в речевых манифестациях функций становится основой развития и

изменения самих функций как потенциалов единиц языка» [Бондарко, 2009: 197], что характерно, в частности, и для эмотивной семантики, валентности и функции.

Эмотивность приобретает категориальный статус в речи и на различных уровнях языковой системы – лексическом, фонологическом, на уровне предложения и текста. При этом, эмотивность как фонологическая категория четко обнаруживается в интонации, к примеру, одно и то же слово (или фраза) может быть произнесено с выражением угрозы, любви, гнева и т.п. Эмотивность на лексическом уровне проявляется в существовании лексем – наименований эмоций, специфической экспрессивной лексики и лексики, описывающей эмоции. Категория эмотивности на уровне предложения выражается в существовании эмотивных (экспрессивных) структур, эллипсиса и других явлений. Изучаемый феномен на уровне текста проявляется в структурно-семантической организации высказываний, лингво-стилистической выразительности, существовании специфических эмотивных единиц текста. Поливариантность эмотивности как категории наиболее явно выражается в тексте, интегрирующем ее различные категориальные проявления. В этой связи при исследовании категории «эмотивность» логично и целесообразно основной акцент сделать на изучении эмотивности в контексте ее реализации в тексте.

Категория «эмотивный смысл» находится на начальной стадии изучения в лингвистике. В этой связи, по мнению В.И. Шаховского, необходимым является углубленная разработка вопросов семного состава эмотивного смысла, описание соотношения в нём системного и личностного компонентов, определение возможности и способов передачи с одного языка на другой эмотивного смысла текста, выявление прагматической направленности эмотивного смысла и многое другое [Шаховский, 2008: 59]. Однако, в последние годы, семный состав языковых единиц становится предметом исследований филологов, например исследования Е.А. Маклаковой, в которых предложена модель описания семного состава языковых единиц, опирающаяся

на аспектно-структурный анализ [Маклакова, 2013: 16].

Для изучения текстов, с точки зрения эмотивности, разработан способ изучения категории «эмотивность» в тексте, пронизывающий когнитивную ось репрезентации эмоций в зависимости от уровня языка (от низшего к высшему). Данный способ предполагает наличие следующих отличительных черт когнитивизма, выделенных Е.В. Кубряковой в контексте предложенной ею когнитивно-дискурсивной версии:

1. синтеза идей собственно когнитивной парадигмы научного знания с идеями парадигмы коммуникативной;

2. преемственности перехода от такой ранней версии когнитивного подхода, как ономазиологического направления отечественной лингвистики к более поздней стадии развития когнитивизма;

3. разумного сочетания требований формальной строгости описания с функциональными объяснениями;

4. многофакторного анализа каждого изучаемого языкового явления по его роли как для осуществления познавательных процессов, так и процессов коммуникации [Кубрякова, 2008: 31].

Столь углубленное изучение в тексте категории «эмотивность» устанавливает своей целью исследование когнитивной структуры изучаемой категории на основе ее функционирования в разных типах текстов и состоит из семи последовательных и поэтапных ступеней анализа. Подобный подход к изучению эмотивности состоит из нескольких этапов: сканирование текста, что подразумевает обнаружение на основе «быстрого чтения», беглого просматривания текста его потенциально эмотивно-заряженных единиц текста [Леонтьев, 1999: 139]; этап тестирования, предполагающий реконструкцию эмотивной ситуации (ситуаций) текста, с целью выявления участников эмотивной ситуации; этап спецификации, или определения основной и сопутствующих эмотивных тем, полярных равноправных тем, мозаичной тематической организации и других типов семантической структуры текста; этап стратификации эмотивного арсенала, заключающийся в выявлении

эмотивных единиц различных типов, к которым относятся отдельные слова и высказывания различной протяженности, сверхфразовые единства и т.п.; этап описания, связанный с лексико-грамматическим описанием эмотивных единиц, определением и анализом эмоционального состояния и прагматических установок субъектов; этап стилистической интерпретации функционирования эмотивных единиц, характеризующийся «оживанием» эмотивных единиц, посредством приобретения ими своего индивидуального и неповторимого «лица» или «души»; этап интеграции (интерпретации) является завершающим и связан с определением значимости эмотивных единиц в общей структуре текста, их оценки [Филимонова, 2007: 84].

Отметим, что данный подход позволяет провести не только развернутое описание эмотивного смысла текста, но и описать эмотивные портреты героев произведения. В этой связи, в практической части исследования будем опираться на обозначенный подход.

В.И. Шаховский полагает, что «определяющим мотивом деятельности человека и его основной характеристикой является эмоциональная доминанта» [Шаховский, 2009: 29]. Исходя из специфики научных пристрастий упомянутого выше ученого, можно резюмировать, что в трудах В.И. Шаховского уделяется значительное внимание изучению различных аспектов эмотивной (эмоциональной) сферы жизни человека в целом и языка.

Говоря о лингвистической эмоциональности авторы используют свои эмоции намеренно, как особую аргументацию в тактике и стратегии научного изложения, как эмоциональность их коммуникативного поведения с целью воздействия на читателя, при этом эмоциональность переходит в эмотивность. Некоторые лингвисты считают, что «эмоциональность – это исключительно психологический фактор семантики слова» [Мечковская, 2000: 115]. При изучении выражения эмоций в художественном произведении разграничение категорий оценочности, экспрессивности, эмоциональности и эмотивности представляется целесообразным. Однако эмотивность не просто входит в систему лексических значений в виде коннотаций. Эмотивность существует на

разных уровнях языковой структуры: фонологическом, лексическом, морфологическом, на уровне предложений и текста, а также в речи.

При изучении эмотивной лексики учитываются характеристики таких категорий, как образность, экспрессивность, оценочность. Несмотря на это, оценочность и эмоциональность является взаимосвязанными категориями. Однако, насчёт характера связи данных категорий, мнения ученых разделяются. Так, выделяется две точки зрения. Согласно первой из них, эмоциональность и оценочность представляют неразделяемое единство. Данной точки зрения, например, придерживается Н.А. Лукьянова: «Оценочность, представленная как соотносительность слова с оценкой, и эмоциональность, связанная с эмоциями, чувствами, не составляют двух разных компонентов значения, они едины» [Лукьянова, 2000: 77]. В.И. Шаховский также является сторонником данной позиции. Е.М. Вольф, напротив, разделяет компоненты «оценочность» и «эмоциональность», исследуется их и как целое, и как часть [Вольф, 2006:16].

Иной представляется позиция, предполагающая, что «эмотивность» и «оценочность» – хоть и предполагающие друг друга компоненты, но они различны. Отличие данных компонентов подтверждает, что некоторым подклассам эмоциональных явлений оценочная функция свойственна в различной мере. С точки зрения сторонников обозначенной позиции, оценочность в различной степени характерна эмоциональной лексике. Так, длительное время в оценочном параметре не исследовалась лексика эмоций таких типов, как «любовь», «грусть», однако в последние годы изучается характер их оценочности. Исходя из этого, выделяются типы оценочных слов: 1) общеоценочная лексика («нравится / не нравится, одобрение / не одобрение»); 2) частнооценочные слова или интерпретирующие «эмотивный аспект» оценки слова («любовь», «презрение»). При этом, вторые наряду с модальностью оценочной содержат обозначение эмоции.

Оценка, как лингвистическое понятие, определяется нами как закрепленное в семантической структуре слова оценочное значение, которое реализует отношение языкового коллектива к соотносительному со словом

понятию или предмету по типу хорошо-плохо, одобрение-неодобрение и т.д. Слово обладает оценочным компонентом значения, если оно выражает положительное или отрицательное суждение о том, что оно называет, т.е. одобрение или неодобрение [Шаховский, 2008: 99]. При этом, исследователями выделяется два вида оценок: рациональная – основанная на логических суждениях и заключениях индивида об объективной реальности, и эмоциональная – оценка, при которой к логическому суждению присоединяется эмоциональное отношение индивида к предмету. Рациональная оценка приближена к категории модальности (отношение автора высказывания к адресату), понимаемая как «понятийная категория со значением отношения говорящего к содержанию высказывания и отношения содержания высказывания к действительности» [Ярцева, 1990: 87]. Эмоциональная оценка понимается как логическое восприятие субъективно-эмоционального отношения. В данном случае категория «оценочность» рассматривается в совокупности с категорией эмотивности [Уфимцева, 2008: 13].

Основой единой модели, описывающей все многообразие эмотивной лексики, может служить сема эмотивности, или эмосема, введенная в научный оборот В.И. Шаховским. Эмосема участвует в проявлении эмоций в семантике слова. При этом, сема эмотивности, занимая разные позиции в семной структуре слова, может быть как главной категориально-лексической семой, так и зависимой дифференциальной семой. Опираясь на изложенное выше резюмируем, что эмосема может отражать эмоции, проявляемые любым лицом: говорящим, слушающим или другими третьими лицами.

А.Б. Зотова отмечает, что большинством исследователей (А.В. Кунин, Л.Г. Бабенко, М.Х. Галиев и другие) эмотивность трактуется как языковая категория и противопоставляют её психологической категории «эмоциональность» [Зотова, 2010: 14]. Так, А.В. Кунин подчеркивает, что эмотивность является эмоциональностью в языковом преломлении, с помощью языковых средств выражает настроение, чувства и переживания человека [Кунин, 1986: 153].

Некоторыми лингвистами эмотивность относится не к лингвистическим, а психологическим понятиям. В частности, эмотивность В.Н. Телия связывает с эмоциональной сферой психики, что подтверждается ее соотношением с определенными типами эмоций, которые определяются как одобрительные или неодобрительные реакции на обозначаемое [Телия, 1986: 129].

Категория «эмоциональность» тесно взаимосвязана с категорией «экспрессивность». Представителями функционального подхода (Е.М. Галкина-Федорук, В.Н. Телия и другие) «экспрессивность» трактуется как «не-нейтральность речи, деавтоматизация, остранение, придающие речи изобразительность и необычность» [Галкина-Федорук, 1958: 108; Телия, 1986: 7]. Однако, некоторыми учеными (И.Р. Гальперин, В.И. Шаховский и другие) экспрессивность определяется как способ усиления изобразительности, выразительности и воздействующая сила высказываний [Гальперин, 2000; Шаховский, 2008].

Существенный вклад в становление и развитие теории экспрессивности внес М.В. Никитин, изучая семантические факторы экспрессивности поэтического слова. Ученый-лингвист предполагает, что экспрессивность – это сила впечатления от мысли как функция способа ее выражения [Никитин, 2007: 298]. Это составляет ядро понятия «экспрессивность». «В определение экспрессивности безусловно входит способность производить, оставлять сильное, глубокое или по меньшей мере заметное впечатление» [Никитин, 2007: 298]. Примечательно, что М.В. Никитин дополняет определение понятия «экспрессивность» признаками знаковости экспрессии и интенциональности. Так, с точки зрения М.В. Никитина, экспрессивно такое выражение, обеспечивающее высокую меру внимания к себе в связи со своей формой, строением, а экспрессивность понимается как сравнительная впечатляющая сила способов языкового выражения некоторого когнитивного содержания [Никитин, 2007, 302]. Однако, автор отмечает, что экспрессивность не сводится лишь к художественной (поэтической) речи.

Экспрессивные, эмоциональные, эмотивные, оценочные и

стилистические элементы лексики достаточно часто сопутствуют друг другу в речи, в связи с чем их нередко смешивают, при этом данные категории употребляются как синонимичные или применяется термин коннотативное значение. Коннотация – компонент семантики единицы языка, посредством которого выражается эмоциональное состояние говорящего и обусловленное им отношение к адресату, объекту и предмету речи, ситуации, в которой осуществляется данное речевое общение и которые называются в логико-предметном значении этой единицы. Коннотация является неотъемлемой и основной частью семантики слова. Коннотация – это информация, складывающаяся из комплекса экспрессивно-оценочно-эмоциональных элементов, присущих слову, как языковой единице. Информация может быть основной и первостепенной в случае ее проявления в речи. По мнению В.Г. Гака в зависимости от «поворота» контекста или ситуации коннотация может стать основным, главным значением слова, отодвигая на второй план его предметно-логическое значение [Гак, 2007: 36].

Резюмируя изложенное выше, отметим, что эмотиология, как сфера научных знаний, предметом исследования которой являются эмоции в настоящее время проходит этап становления и развития. Основоположником данной области научного знания является В.И. Шаховский. Особое внимание лингвистов-исследователей уделяется изучению эмотивной функции языка, вопросам соотношения категорий «эмотивность», «эмоциональность», «экспрессивность», «оценочность».

1.2 Средства выражения эмоций в языке

Язык является средством выражения эмоций. Мы познаем мир посредством мышления и пользуемся языком для выражения своих впечатлений, мнений, эмоций, восприятия.

Наиболее значимыми вербальными способами выражения эмоций являются: лексические способы, морфологические, грамматические,

стилистические, синтаксические, изобразительно-выразительные средства, речевые интонации [Романова, 2013: 148].

Эмоциональность выражается на всех уровнях языка словообразовательными, синтаксическими, лексическими средствами, включая фразеологию. На словообразовательном уровне в отношении обсуждаемого вопроса важное значение приобретает понятие производности. Огромным потенциалом обладает лексика и фразеология разговорного стиля. Чувства и эмоции практически невозможно выразить с помощью только одного языкового средства. Обычно эмоциональность в речи выражается совокупностью языковых средств разных уровней.

В составе эмоциональной лексики выделяют 3 группы:

1. Слова, содержащие оценку фактов, явлений, признаков, дающие однозначную характеристику людей: *восхитительный, непревзойденный* (эмоции восторга); *противный, напакостить, подхалим, любимчик* и т.д. (эмоции неодобрения). Такие слова не употребляются в переносном значении.
2. Многозначные слова, получившие эмоциональную окраску при переносном употреблении. Так о человеке, определяя его характер, можно сказать: *шляпа, тряпка, тюфяк, вешалка* (эмоции пренебрежения).
3. Слова, передающие различные оттенки: *сыночек, дочурка, бабуля* (положительные эмоции); *бородища, казенщина, тягомотина* (отрицательные).

Эмоциональность лексики нередко передается особо выразительной экспрессивной лексикой. Экспрессивность – выразительность, сила, проявление чувств, переживаний. Например, вместо слова «хороший» в состоянии восторга можно сказать – прекрасный, замечательный, восхитительный. По «степени эмоционального напряжения слово может иметь несколько экспрессивных синонимов»: «несчастье – горе, катастрофа»; «буйный – безудержный, яростный» [Голуб, 2006: 119].

Наши эмоции зависят выбора средств их выражения. Так, междометие является той частью речи, которая включает неизменяемые слова, непосредственно выражающие наши чувства, волеизъявления: радости, печали,

удивления, сожаления, страха, гнева, возмущения, презрения, отвращения и другие.

Модальные слова – слова, при помощи которых говорящий оценивает свое высказывание, происходящее. Возможные значения: неуверенность, сомнение (*наверное, кажется*); эмоциональное отношение к фактам действительности (*к счастью, к удивлению, к сожалению, к несчастью, к огорчению*).

Частицы – служебные слова, придающие дополнительный смысл, эмоциональные оттенки: восклицательно-оценочные частицы – «*что за...*». (*Ну, что за шейка, что за глазки!*); частица «-с», выражающая подобострашие, вежливость (*Сударыня, можно-с ручку-с*); частица – «-ка» со значением смягчения требования (*Отойди-ка от меня*).

Грамматические способы включают использование для образования новых слов, выражающих различные эмоциональные оттенки, различных суффиксов и приставок: уменьшительно-ласкательные суффиксы «*еньк*», «*оньк*», «*иньк*», «*ушк*», «*юшк*» («*дорога – дороженька*», «*заяц – зайнька*», «*поле – полюшко*», «*воробей – воробышек*», «*хлеб – хлебушек*»); суффиксы субъективной оценки «*к*», «*ок*», «*ек*» («*лампада – лампадка*», «*ветер – ветерок*», «*фонарь – фонарик*», «*изба – избушка*»); приставки: «*больно – пребольно*», «*сверхинтересный*», «*супергерой*»; образование превосходной степени прилагательных при помощи приставки «*наи*» и суффикса «*иш*»: «*красивый – наикрасивейший*»; при помощи суффикса «*ейш*»: «*храбрый – храбрейший*»; степени сравнения наречий – простая сравнительная степень – «*ярко – ярче*»; составная сравнительная степень – «*более ярко, менее ярко*».

Синтаксис – это смысловое, эмоционально-логическое соотношение и расположение слов в предложениях, на которые всегда разделяется речь [Ожегов, 2001: 756]. Художественная речь в принципе должна восприниматься не только зрительно, но и на слух, в своем живом и непосредственно осязаемом интонационном звучании. Именно в нем произведения словесного искусства могут до конца раскрыть все эмоционально-образное богатство своего

идейного содержания.

Выражение эмоций возможно через обособленные, вводные конструкции, сложноподчиненные предложения с придаточными изъяснительными, придаточными обстоятельственными, бессоюзные сложные предложения с обстоятельственным значением [Фесенко, 2001].

1. Обособленные конструкции – смысловое и интонационное выделение второстепенных членов предложения с целью эмоциональной, стилистической выразительности: *И что вы, с вашим умом, нашли в нем.* Несогласованное обособленное определение – «с вашим умом» – может иметь следующую эмоциональную окрашенность: восхищение (*вы так умны*), пренебрежение (*невысокая оценка умственного потенциала*), разочарование (*вы умны, но поступили неправильно*).
2. Вводные предложения, вставные конструкции. Их назначение – добавлять замечания, попутные указания, уточнения. Вставные вопросительные и восклицательные конструкции выражают эмоции автора или его отношение к высказываемым словам, цитатам: *Отверстие в двери он плотно заткнул своим армяком и чуть свет был уже на дворе, как ни в чем не бывало, сохраняя даже (невинная хитрость!) прежнюю усталость на лице.*

Сложноподчиненные предложения: с придаточными изъяснительными (отвечают на вопросы косвенных падежей): «*Я очень рада (чему?), что вы нас навестили*»; с придаточными обстоятельственными со значением условия: «*Я буду очень огорчена, (когда, при каком условии?), если вы не навестите нас*»; бессоюзные сложные предложения с обстоятельственным значением: «*Вы не навестите нас – я буду огорчена*» [Голуб, 2006: 275].

Следует помнить, что сложные предложения тогда будут иметь эмоциональное выражение, когда имеют определяемое слово, т. е. то слово, от которого задаем вопрос.

Выразительность речи характеризуют такие свойства формы речи, которые обеспечивают и поддерживают внимание и интерес читателей или слушателей [Чаковская, 1986: 34].

1. Благозвучие (эвфония) – сочетание звуков, удобное для произношения и приятное для слуха. *Облака, летя, сияют и, сияя, улетают за далекие леса.* Такое сочетание вызывает эмоции восторга, восхищения, изумления.
2. Неблагозвучие (какофония) – неудачное, неблагоприятное для произношения и слуха стечение звуков: *Плакать жалостно об отшествии искреннего своего друга.* Здесь выражены эмоции печали, грусти, сострадания.
3. Звукопись: аллитерация – сближение согласных звуков (*Чуть слышно бесшумно шуршат камыши*) – эмоции ожидания, опасения.
4. Ассонанс – сближение гласных звуков: *Вложу я тетиву тугую, послушный лук согну в дугу, и там пошлю наудалую и горе нашему врагу* – восторг, ожидание победы.
5. Антитеза – противопоставление: *Мал золотник, да дорог* – восхищение, уважение.
6. Ирония – насмешка, лукавое иносказание: *Ну как тебя не бояться! Едва ли кто польстится на такую красавицу.*
7. Литота – намеренное преуменьшение: *Ваш милый пес не более наперстка* – эмоции пренебрежения или умиления.
8. Гипербола – намеренное преувеличение: *И начался бой, и потекли реки крови* – горечь, сожаления.
9. Оксюморон – использование в сочетании слов, имеющих противоположное или несовместимое значение: *Смотри, ей весело грустить такой нарядно обнаженной* – восторг, преклонение.
10. Метонимия – переименование, смежность обозначаемых явлений: *Этот скульптор особенно силен в бронзе* – эмоции восхищения.

В заключении параграфа отметим, что в настоящее время выделяется множество языковых средств выражения эмоций. Ученые-исследователи выделяют вербальные средства, грамматические средства и языковые средства синтаксиса, которые используются для реализации эмотивности текста.

1.2.1 Эксплицитные средства выражения эмоций

Выражение эмоций в художественном тексте осуществляется с помощью различных средств, к числу которых относятся эксплицитные средства. Экспликация (от лат. explicatio – разъяснение) – это всегда уточнение понятий и утверждений языка с помощью средств символической логики. Эксплицитным, или явным, является то, что имеет свое собственное, полное непосредственное словесное выражение. К.А. Долинин отмечает: «значение или эксплицитное содержание высказывания (текста) – это содержание, которое непосредственно выражено совокупностью языковых знаков, из которых это высказывание составлено. Эксплицитное содержание – это то, что сказано «открытым текстом» [Долинин, 2005: 6] .

Как отмечает О.А. Кулаева: «содержание высказывания обычно разделяют на номинативное и коммуникативное» [Кулаева]. При этом ею отмечено, что номинативное содержание высказывания более тяготеет к эксплицитности, коммуникативное, напротив, к имплицитности. Однако, номинативное содержание высказывания не исчерпывается полностью тем, что сказано всеми словами, и всегда хоть что-то остается в подтексте, а коммуникативное содержание высказывания тоже имеет свои средства выражения и всегда так или иначе представлено в эксплицитном содержании высказывания. Из чего следует, что в эксплицитном и имплицитном содержании высказывания будут одни и те же уровни: номинативный и коммуникативный подтекст.

Эксплицитное номинативное содержание высказывания складывается из двух пластов: денотативного и десигнативного, а эксплицитное коммуникативное содержание представлено рядом аспектов, и, наконец, стиль – это именно те уровни, которые образуют непосредственную данность высказывания как речевого образования и являются психологически значимым для носителей языка. При восприятии эксплицитного высказывания у адресата в мозгу включаются не все ассоциации подряд, а лишь те, которые лежат в диапазоне интересов данного адресата. Чем больше коммуниканты включены в

контекст данной культуры, тем менее эксплицируется данный участок пространства умозаключений [Водоватова, 2006: 142]. Как писал Е.Д. Поливанов «мы говорим только необходимыми намеками» [Поливанов, 1968: 296]. Но, к примеру, тексты языка науки должны быть всегда эксплицитными, т.е. не допускать никакой неполноты, неточности, недоговоренности [Левицкий, 1998: 27] .

С точки зрения О.А. Кулаевой, к эксплицитным относятся такие утверждения, содержание которых можно установить из поверхностной формы высказывания, не проводя дополнительных смысловых преобразований, которые могут основываться как на значении слов, входящих в это высказывание, так и на значении контекста [Кулаева].

Ю.А. Карпова, изучая средства выражения эмоций, считает, что эксплицитные эмотивные средства, в которых эмотивное значение представлено явно и эмоциональность которых очевидна без какого-либо контекста, включают эмотивы-номинанты, обозначающие, называющие определенные эмоции и переживания, сема эмотивности которых входит в предметно-логическое значение слова, – существительные, глаголы, причастия, прилагательные, наречия и т.д.; бранные, ласкательные слова, в собственно лексическом значении которых заключена определенная оценка обозначаемых ими предметов и явлений, которые непосредственно выражают эмоции и не имеют иного значения, кроме эмотивного, лексика обзывания, усилительно-ограничительные и модальные частицы [Карпова, 2011: 75]. К данному классу эмотивной лексики, как считает О.П. Королева, относят также инвективы, являющиеся одним из распространенных способов нарушения норм речевого общения [Королева, 2002]. Выступая в качестве вербализованной формы агрессии, инвектива передает целую гамму прагматических значений, отражающих субъективное оскорбительное отношение адресанта к реципиенту: от неодобрительно-пренебрежительных и ироничных замечаний до грубого агрессивного осуждения, поношения или осмеяния. Это бранная лексика, вульгаризмы и др. Инвективность состоятельна только в рамках определенного

контекста. Эксплицитно эмотивность может выражаться также с помощью морфологических средств, т.е. посредством словообразовательных префиксов, суффиксов с ласкательным, уничижительным, фамильярным и т.д. значением.

При этом, исследователи, изучающие эксплицитные средства выражения эмоций отмечают, что наиболее распространенной формой эксплицитного проявления эмоции является коммуникативная ситуация. Так, в «Словаре социолингвистических терминов» коммуникативная ситуация понимается как речевая ситуация и проводится ее структурная характеристика, которая включает следующие элементы:

- 1 говорящий (адресант);
- 2 слушающий (адресат);
- 3 отношения между говорящим и слушающим;
- 4 тональность общения (официальная, нейтральная, дружеская);
- 5 цель;
- 6 средство общения (язык, диалект, стиль, параязыковые средства – жесты, мимика);
- 7 способ общения (устный / письменный, контактный / дистантный);
- 8 место общения. Изменение хотя бы одного из параметров приводит к изменению коммуникативной ситуации [Словарь социолингвистических терминов, 2006].

Так, например, в коммуникативной ситуации проявляется эмоция радости, выражение: *«А, это вы! **Очень рад!**», – обрадовался вошедший и стал искать в потемках руку доктора... – «**Очень, очень рад!** Я – Абогин... **Имел удовольствие видеть вас летом у Гнучева! Очень рад, что застал!**»* (Чехов, «Враги»).

Исходя из того, что эксплицитные средства – это средства явные, имеющие четкое и точное понимание в контексте выражения эмоций в художественных произведениях считаем целесообразным описать классификацию эмоций, что способствует более точному распределению

эмотивов по их семантике и словозначению. В этой связи, остановимся на классификацию эмоций по признаку «аспект мира» предложенной В.И. Шаховским. К данной классификации относятся существительные и все части речи, схожие с ними по семантике слова, относящиеся к одной групп, перечисленных ниже:

1. удовольствие / неудовольствие (внимание фокусируется на событиях);
2. одобрение / неодобрение (внимание фокусируется на агентах);
3. любовь / нелюбовь (внимание фокусируется на объектах).

Три основных класса эмоций, выделенных по признаку «аспект мира», могут быть разделены на ряд отдельных групп, объединяющих типы эмоций.

Реакции на события подразделяются на три группы:

1. последствия на события для других (счастье, негодование, злорадство, жалость);

2. перспективы для себя (надежды, страх). Внутри этой группы выделяются:

- подтвержденные перспективы (удовлетворение, обоснованные страхи);
- неподтвержденные перспективы (облегчение, разочарование).

3. эмоции благополучия (радость, страдание).

Реакции на агентов подразделяются на 4 эмоции, составляющие группу атрибуции:

1. гордость;
2. стыд;
3. восхищение;
4. упрек [Шаховский, 2008: 57].

Таким образом, эмоциональные реакции говорящего оказываются социально закрепленными в некоторых понятиях и спроецированными на лексическую семантику слов, соотносимых с этими понятиями. Иными словами, каждый вид эмоции обладает лексическим понятием и имеет в языке свое название, что и будет непосредственно связано с эмотивом и

эмотивностью слова. Эксплицитные средства выражения эмоций достаточно разнообразны и, как правило, проявляются в различных коммуникативных ситуациях. При этом для обозначения эмоций используются разнообразные морфологические средства, которые применяются с целью более глубокого выражения эксплицируемой эмоции.

1.2.2 Имплицитное выражение эмоций в художественном тексте

Наряду с эксплицитными средствами выражения эмоций в художественном тексте применяются имплицитные средства проявления эмоций. О.А. Кулаева, отмечает, что импликация (от лат. *implication* – сплетение, от *implico* – тесно связываю) представляет собой логическую связку, которая соответствует грамматической конструкции «если..., то...» [Кулаева]. С помощью этой конструкции из двух простых высказываний образуется сложное высказывание. Импликативное высказывание представляет в языке логики условное высказывание обычного языка. Т.Е. Водоватовой под «импликацией понимается суждение, которое не выражено эксплицитно в данном высказывании, но которое детерминировано (дедуктивно) либо вероятно (индуктивно) вытекает из асертивной части высказывания на основе фоновых знаний» [Водоватова, 2006: 43].

Однако, как отмечают исследователи, в некоторых случаях узус закрепляется за высказыванием как один из его импликативных смыслов, отмечая при этом остальные и тем самым придавая ему определенную степень конвенциональности, что, в свою очередь, придает высказыванию устойчивость. В подобных случаях необходимость вероятностного угадывания импликации отпадает: «...она становится вторичной асерцией, а первичная асерция обретает статус внутренней формы языковой единицы» [Водоватова, 2006: 43]. К.А. Долинин отмечает, что импликация может основываться не только на постоянных связях между явлениями, но и на связях окказиональных, возникающих только в данной деятельностной ситуации. Текстовая

импликация понимается как дополнительный подразумеваемый смысл, вытекающий из соотношения соположенных единиц текста. Или импликацию можно рассматривать как дополнительное смысловое или эмоциональное содержание, реализуемое за счет нелинейных связей между единицами текста.

Ту часть информации, которая прямо не выражена в языковых знаках, составляющих высказывание, но так или иначе извлекается из него, обычно представляют как имплицитное содержание или подтекст. «Подтекст высказывания не может быть сознательно воспринят, если он не является актуальным для адресата» [Долинин, 2005].

Целенаправленность высказывания принадлежит его имплицитному содержанию – подтексту. Так обычно бывает, когда высказывание «имеет силу» общения, угрозы, предупреждения, напоминания и т.п. В общепилологической традиции – прежде всего в литературоведении – имплицитная часть текста и речевого поведения часто называется «подтекстом». Так, В.А. Кухаренко интерпретирует подтекст как составную часть художественного метода автора: «Подтекст – это сознательно избираемая автором манера художественного представления явлений, которая имеет объективное выражение в языке произведений» [Кухаренко, 1974: 79]. В языкознании эта категория также обсуждается довольно широко, получая весьма разнообразные осмысления – вплоть до одного из уровней системы языка.

Имплицитное существует так же реально, как и эксплицитное, но существует не на поверхности, а в глубине языка, как нижний, скрытый слой содержания. Имплицитное есть опосредованная форма выражения мысли языком. Имплицитное выражается и постигается адресатом на основе эксплицитного и в этом смысле зависит от него. Так, В.И. Мороз сравнивает мыслительный акт с айсбергом, называя эксплицитное его «надводной» частью, а имплицитное – «подводной» [цит. по В.Х.Багдасарян].

Действенность имплицитной информации основана на сложности ее извлечения, точнее, на том, что адресат уже затратил на ее получение

дополнительные интеллектуальные усилия. А то, что дается человеку с трудом, представляет для него – чисто психологически – куда бóльшую ценность, чем «поданное на блюде» [Баранов, 1990: 16] .

Последовательное восприятие развернутого сообщения естественно предполагает знание левого контекста и, следовательно, воплощенной в нем деятельностной ситуации. Так создаются необходимые и в большинстве случаев достаточные условия для извлечения имплицитного содержания [Долинин, 2005]. Продуцент речи осознает коммуникативную недостаточность собственного высказывания и сам снимает возникающую энтропию, эксплицируя тот из скрытых во фразе имплицитных смыслов, который он стремится довести до сведения реципиента. В других случаях реципиент сам оказывается способен логически вывести (угадать) нужную импликацию [Водоватова, 2005].

К скрытым утверждениям относятся такие утверждения, которые выявляются на основе дополнительного анализа значения выражений, входящих в высказывание, и на значении контекста употребления этого высказывания. Заметим, что иллокутивная составляющая скрытых утверждений, то есть коммуникативная цель передаваемой информации, практически исчезает. Вместо компонента «вербально передаваемая кому-либо информация», присущего эксплицитным утверждениям, появляется компонент смысла «подразумеваемая информация» или «информация, разделяемая и говорящим и адресатом». Имплицитная (скрытая) информация может быть и обязательной, и факультативной. Так, различные коннотации, культурно обусловленные ассоциации слов, устойчивых словосочетаний относятся к факультативной части содержания текста: они могут восстанавливаться адресатом, а могут и оставаться нераскрытыми.

В лингвистике В.А. Кухаренко выделяет два семантических типа импликаций: импликацию предшествования и импликацию одновременную [Кухаренко, 1979: 98-99]. В первом случае нарушается хронологическая последовательность излагаемых событий, некоторые из них по времени

предшествуют изложению и остаются за пределами текста. Но мысленно они могут быть восстановлены за счет звеньев, оставленных автором текста в месте разрыва смысловой цепочки. Устранение отдельных языковых единиц из сообщения и возможность их восполнения увеличивает емкость сообщения, организуя «начало с середины», создавая впечатление о наличии предшествующего опыта, общего для читателя и писателя.

Изучая средства выражения эмотивно-эмпатийного взаимодействия Ю.А. Карпова, относит к имплицитным лексическим средствам выражения эмотивности, эмоциональность которых определяется контекстом: эмотивы-коннотативы, метафоры, перифразы, ирония, свободные словосочетания, фразеологические единства, ряд средств синтаксиса, а именно: изменение порядка слов, включение в предложение бессоюзия, инверсии, повторов, синтаксически не связанных элементов, появление эллиптических конструкций, снятие синтаксической сложности предложения, частое появление восклицательных, вопросительных предложений и другое [Карпова, 2011: 75].

Важность изучения имплицитных средств выражения эмоций в художественных текстах обусловлена необходимостью адекватной передачи замысла художественного произведения. Проводя анализ лингвистических исследований, предметом которых является изучение скрытого смыслового текста художественных произведений, И.А. Солодилова отмечает, что наличие имплицитного смысла в художественном произведении способствует «усилению его стилистической напряженности, что определяет его художественную значимость» [Солодилова, 2004: 6]. Отметим, что ученым в качестве проявления имплицитного смысла художественного произведения выделяется художественный образ.

Между тем, существенная часть смысла высказывания и текста приходится именно на имплицитные слои плана содержания. Имплицитная семантика имеет долгую историю изучения, восходящую к герменевтической традиции истолкования сакральных текстов. Имплицитность в художественных текстах способствует отображению внелингвистического содержания, при

котором в результате прочной ассоциативной связи элементов ситуации «название только одного из элементов является достаточным для того, чтобы представить всю ситуацию». Таким образом, скрытые, или имплицитные, утверждения являются обязательной и вербализуемой частью имплицитной части плана содержания языкового выражения эмоций в художественном тексте.

1.3 Классификация эмотивов

Обращаясь к классификации эмотивов отметим, что в настоящее время существуют разные точки зрения при определении оснований для данной классификации. В данной работе обозначим некоторые из классификаций, которые, с нашей точки зрения, являются наиболее актуальными. Так, классификация, предложенная Е.П. Ильиным, отражает основные виды эмоций, учитывающая экспрессивный компонент эмоционального реагирования. Ученый не ограничивается простым перечислением эмоций, показывая критерии их систематизации. В предложенной классификации есть эмоции ожидания и прогноза (волнение, тревога, страх, отчаяние), фрустрационные эмоции (разочарование, досада и др.), коммуникативные эмоции (веселье, стыд и др.), интеллектуальные «эмоции» или аффективно-когнитивные комплексы (удивление, интерес, чувство юмора и др.), эмоциональные состояния, возникающие в процессе деятельности (стресс, скука и др.) [цит по: Колобаев, 2003: 126].

Ряд исследователей: Е.М. Вольф, Н.А. Лукьянова, В.И. Шаховский относят к эмотивной лексике языковые единицы, которые номинируют конкретную эмоцию, переживаемую или испытываемую человеком. Согласно этому критерию, эмотивная лексика разделяется на собственно эмотивы и потенциальные эмотивы. К собственно эмотивам отнесены:

1 эмотивы-номинативы, лексемы, семантика которых прямо номинирует эмоции, акцентируя эмосему или лексемы, вербализирующие семантику полярности эмоции;

2. эмотивы-ассоциативы – лексемы, вызывающие ассоциации отрицательного или положительного характера (зоонимы, колоронимы и ассоциативы-рефлексивы). Потенциальные эмотивы, в содержании которых эмоциональный компонент зависит от валентностной характеристики и семантики текста» [Маслова, 2009: 21].

Наиболее примечательным является подход Вторая классификация, данная В.И. Шаховским, выделяет три основных вида эмотивов:

1. аффективы – эмотивы, значения которых для данных слов являются единственным способом означивания отраженной эмоции, без ее названия – ласкательные и бранные слова, междометия;

2. коннотативы – эмотивы, эмотивная доля значений, которых является компонентом – коннотацией, то есть сопутствующим основному логико-предметному значению созначением. К этому лингвистическому феномену мы относим ту часть лексического значения слова, с помощью которой выражается психическое состояние говорящего, его отношение к предмету, объекту и к адресату речи, т. е. все то, что составляет цель эмотивной функции слова. Соответственно под коннотативным значением мы понимаем совокупность предикатных компонентов семантики слова, соотносящихся с областями чувственной и рациональной квалификации денотата.

3. контекстуальные эмотивы – нейтральные языковые единицы, к семантике которых окказионально приращиваются эмотивные семы. Контектологи отмечают, что некоторые слова в определенных контекстах могут «приобретать» эмотивное значение из контекста. Поведение слов в речи указывает на то, что каждое слово – это сложная многоярусная семантическая система, только часть компонентов, которой знают все носители языка.

Созвучной данной классификации является классификация эмотивов, предложенная Л.А. Калимуллиной, которая при распределении эмоциональных смыслов опирается на типы лексики:

1. эмотивы-аффективы – инвективы, бранные слова, «эмоциональные»

междометия и другие языковые единицы, значение которых исчерпывается понятийным эмотивным содержанием;

2. лексические эмотивы – эмотивы, называющие эмоции и чувства, выполняющие номинативную функцию посредством понятий, которые обозначают константы эмоциональной сферы человека;

3. эмотивы-экспрессивы (коннотативы) – эмоционально-окрашенные слова, эмоционально-оценочные слова и т.п. В эмотивах-экспрессивах в отличие от лексических эмотивов и аффективов, в которых эмотивность выступает самостоятельной, эмотивность является в виде особой эмоциональной окраски слова, созначении и репрезентируется в сфере коннотаций [Калимуллина, 20062: 13].

При этом, как отмечает З.З. Исхакова, анализируя данную классификацию, третья группа, а именно эмотивы-экспрессивы (коннотативы), «основана на тесной взаимосвязи между категориями «эмотивность», «оценочность», «экспрессивность», что не исключает дифференцированного понимания каждой из них» [Исхакова, 2014: 35]. Так, применительно к анализу художественного произведения, третья группа эмотивов, выделенная в классификации Л.А. Калимуллиной предполагает, что эмоционально-окрашенные слова, обладая выразительностью, передают субъектное отношение героя произведения к другому человеку или явлению, что побуждает читателя оценить сложившуюся ситуацию, поведение героя и т.д.

Попытки классификации эмоций предпринимались не только отечественными, но и зарубежными учеными-лингвистами. В этой связи обратим внимание на классификацию эмоций, предложенную польским ученым А. Вежбицкой. Так, исследователем разработана модель трактовки названия эмоций в различных культурах и языках посредством выделения универсальных семантических примитивов, то есть понятий, интуитивно ясных и самообъясняющихся, которые невозможно определить. Так, с точки зрения А. Вежбицкой, «врожденные и универсальные понятия должны выявляться в описании многих языков мира (генетически и культурно различных)»

[Вежбицкая, 2001: 233].

Предложенные А. Вежбицкой в своих исследованиях трактовки представляют собой прототипические модели поведения или сценарии, задающие последовательность мыслей, чувств и желаний. Однако предложенные модели поведения целесообразно рассматривать как формулы, которые предусматривают безусловную дифференциацию достаточных и необходимых условий (не для эмоций как таковых, но для эмоциональных понятий), и эти формулы не допускают размытости границ между понятиями.

Обратимся к классификации эмоций, предложенную А. Вежбицкой в контексте разработанной модели:

1. Эмоции, связанные с «плохими вещами» (*sadness, unhappiness, distress, upset, sorrow, grief, despair*).

2. Эмоции, связанные с «хорошими вещами» (*joy, happiness, content, pleasure, delight, excitement*).

3. Эмоции, связанные с людьми, совершившими плохие поступки, и вызывающими негативную реакцию (*fury, anger, rage, wrath, madness*).

4. Эмоции, связанные с размышлениями о самом себе, самооценкой (*remorse, guilt, shame, humiliation, embarrassment, pride, triumph*).

5. Эмоции, связанные с отношением к другим людям (*love, hate, respect, pity, envy*) [Вежбицкая, 1996: 241].

Классификацию эмотивных речевых актов предложила И.В. Труфанова не согласна, которая выделяет следующие эмотивы:

1) эмотивы – речевые акты, существенное условие которых – выражение говорящим своих эмоций («*Освобождений! Долгожданное освобождение финдиректора от этого бедствия в лице Лиходеева!*» (М.А. Булгаков «Мастер и Маргарита»));

2) эмотивно-оценочные – речевые акты, производимые ради выражения эмотивно-оценочного отношения говорящего («*Пять месяцев... И мне хочется твердо и определенно сказать себе, что я очень глупо провел эти пять месяцев*» (И.А. Бунин, «Без роду-племени»));

3) речевые акты эмоционального воздействия на слушающего [Труфанова, 2000: 205].

При этом, И.В. Труфановой указаны условия успешности эмотивов в человеческом общении [Труфанова, 2000: 207-208]. Важнейшим условием является неизбежность выражения эмоции (когда говорящий не может не выразить эмоцию). В основе типологии частных эмотивных речевых актов должны быть положены, с точки зрения И.В. Труфановой, количество выражаемых ими эмоций: сколько эмоций выражается эмотивами, столько существует частных эмотивных речевых актов. Приводит И.В. Труфанова и индикаторы речевых актов, например, междометные высказывания, «фигуры» эмотивного синтаксиса, эмоциональные паузы, восклицания и др. [Труфанова, 2000: 211-239]. Различает И.В. Труфанова прямые, косвенные и эмотивно-оценочные речевые акты, каждый из которых также имеет свои индикаторы. Она дает подробную классификацию даже самых мелких разновидностей речевых актов, которые трудно воспринимаются в целостном виде, настолько она дробная.

Актуальной в наши дни является точка зрения Б.И. Додонова, отметившего еще во второй половине XX в., что «создание универсальной классификации эмоций создать невозможно и классификация, хорошо служившая для решения одного круга задач, неизбежно должна быть заменена на другую при решении иных задач» [Додонов, 1975: 21]. Не можем не согласиться с данной точкой зрения. Лингвист-исследователь современности С.И. Погожая, разделяя точку зрения Б.И. Додонова, отмечает, что «лингвист в первую очередь должен исследовать собственно языковые механизмы обозначения и выражения эмоций» [Погожая, 2010: 125]. В этой связи с целью анализа эмотивных портретов персонажей произведения В.П. Астафьева «Пастух и пастушка», описание которого приведено во второй главе настоящей работы, нами избрана классификация эмотивов предложенная В.И. Шаховским, связанная с определением трех основных видов эмотивов в обозначенном тексте: аффективов, коннотативов и контекстуальных эмотивов. Выбор данной

классификации обусловлен спецификой анализируемого текста, который насыщен эмоциями, отражающими аффективные состояния героев произведения, к которым относится «страх», «сопереживание», «страдание». Немаловажную роль играют коннотативные эмотивы, которые представляют собой дополнительные стилистические и семантические элементы, безусловно связанные с основным содержанием текста. Кроме того, коннотативные эмотивы передают оценочные оттенки высказываний героев произведения В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» и являются отражением культурных традиций русского народа, изображенного в данном произведении. При этом, особое значение имеют контекстуальные эмотивы произведения, связанного с описанием происходящих событий, которые разворачиваются в изучаемом произведении через введение слов, описывающих окружающую природу, например, «*дикое поле*», «*пустынная тишина*», «*немошные травы*» и т.п.

Отметим, что при анализе повести В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» применялась классификация эмоций по признаку «аспект мира», предложенная В.И. Шаховским, которая включает в себя следующие эмоции: 1. удовольствие / неудовольствие (внимание фокусируется на событиях); 2. одобрение / неодобрение (внимание фокусируется на агентах); 3. любовь / нелюбовь (внимание фокусируется на объектах).

Глава II. Эмотивный портрет персонажа

2.1 Эмотивное поле персонажа

Персонаж является одной из основных частей текста. В связи с этим эмотивные смыслы, включаемые в его содержательную структуру, обладают особой информативной значимостью в тексте. Эмоции персонажа изображаются как особая психологическая реальность. Извлечение из текста эмотивной лексики и рассмотрение её в изоляции от текста дает лишь приблизительное, самое поверхностное представление о наборе эмотивных смыслов, реализующихся в тексте в целом.

Эмотивные смыслы имеют различный ранг значимости в тексте, что обнаруживает анализ их структурно-синтаксического воплощения, т.е. анализ употребления эмотивной лексики в различных контекстных условиях. Выделяют контекстологические эмотивные смыслы:

- фразовые эмотивные смыслы;
- фрагментные эмотивные смыслы;
- общетекстовые эмотивные смыслы.

Минимальной развернутостью в тексте (существуют только в рамках фразы) характеризуются фразовые эмотивные смыслы. Обычно эти смыслы имеют сопровождающий, дополнительный характер и уточняют, обогащают эмоциями различные действия, состояния персонажа.

Встречаются и такие единичные фразовые эмотивные смыслы, которые приобретают особую стилистическую значимость и выходят за рамки частного контекста.

Фрагментные эмотивные смыслы обычно совпадают с микротемой отдельного текстового фрагмента, сложного стилистического целого. Цепочки фраз, показывающие динамику эмотивных смыслов, функционируя в рамках одного текстового фрагмента, цементируют и скрепляют его. Разного рода фрагментные эмотивные смыслы способны воплощаться при помощи

различных композиционных форм речи: повествования, описания, рассуждения, эмотивного диалога, разных форм внутренней речи.

Условием бытования общетекстовых эмотивных смыслов является целостный текст. Проводником этих смыслов является в первую очередь эмотивная лексика. Фразовые и фрагментные эмотивные смыслы также создаются эмотивной лексикой, обладающей при этом эффектом, оказывающим воздействие на контекст, и в то же время конкретизирующей в контексте.

Эмотивные смыслы, включаемые в структуру персонажей, неравноценны по значимости в тексте, имеют разную функциональную направленность в создании образа литературного героя. В связи с этим можно выделить следующие их типологические разновидности: интерпретационно-характерологические, эмоционально-жестовые и эмоционально-оценочные.

Для анализа эмотивного портрета персонажа в произведении В.П. Астафьева нами были выделены понятия: «эмотивное поле персонажа», характеризующее как совокупность всех эмотивных смыслов, описывающих персонажа. Данные смыслы имеют сопровождающий, дополнительный характер и уточняют, обогащают эмоциями различные действия, состояния персонажа. И «эмотивный портрет персонажа» характеризующий целостный эмотивный образ персонажа, вне зависимости от ситуации, анализ которого будет представлен в следующем параграфе настоящей главы.

В повести Виктора Петровича Астафьева «Пастух и пастушка», события которой проходят во время Великой Отечественной войны, мы знакомимся с двумя главными героями – одинокой женщиной Люсей и лейтенантом Борисом Костяевым. Автор изображает одни из самых ключевых моментов жизни каждого человека, в том числе и жизни героев произведения – встречу, любовь и разлуку. В центре внимания в повести – внутреннее состояние Люси и Бориса на протяжении небольшого отрезка жизни, связанного с войной. Диктальные и модальные эмотивные смыслы помогают раскрыть эмотивное пространство главных героев.

Используя метод контекстного анализа произведения, отметим, что выделяется две формы контекстов в зависимости от степени словесной выраженности: эксплицитный и имплицитный. Эксплицитный контекст отличается полнотой выражения содержания вербальными и невербальными средствами, он не допускает множественности толкований и многозначности (люблю, не люблю, стыд, страх). Имплицитный контекст содержит как явно выраженные, так и явно не выраженные, подтекстовые смыслы (описание внешнего вида). Обратимся к тексту с целью выделения языковых единиц отображающих эксплицитную и имплицитную форму контекста.

Начинается произведение с описания финального эмоционального состояния главной героини, пережившей одно из труднейших событий в своей жизни – разлуку с любимым. Описание финальной сцены, представленное В.П. Астафьевым в начале произведения, является имплицитным средством выражения эмоций главной героини. Избранная форма изложения событий повести активизирует воображение читателя относительно событий, предшествующих финальной сцене. Кроме того, образ героини и ее эмоциональное состояние передается посредством модального эмотивного поля, которое образуется через описание местности, атмосферы, который раскрывается через имплицитный контекст: *«И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему. В сандалии ее сыпались семена трав, колючки цеплялись за пальто старомодного покроя, отделанного сереньким мехом на рукавах. Оступаясь, соскальзывая, будто по наледи, она поднялась на железнодорожную линию, зачастила по шпалам, шаг ее был суевливый, сбивающийся. В глазах ее стояли слезы, и оттого все плыло перед нею, качалось, как в море, и где начиналось небо, где кончалось море – она не различала. Хвостатыми водорослями шевелились рельсы. Волнами накатывали шпалы. Дышать ей становилось все труднее, будто поднималась она по бесконечной шаткой лестнице»* [Астафьев, 1984: 6]. Одиночество Люси передается через описание поля, которое характеризуется автором как дикое, то есть лишенное какой-либо жизни. Данное описание усиливает одиночество

Люси, обостряет ее тоску, связанную с разлукой, потерей любимого человека. Описывая, таким образом, поиски могилы Бориса, автор передает не только внешний облик Люси через описание ее одежды, но и передает ее внутреннее, душевное состояние. Подобное описание связывается нами с переживанием главной героини таких эмоций, как тоска, грусть, печаль, что проявляется в ее потерянности, отсутствии окружающих людей.

Вся глубина грусти, печали тоски и одиночества Люси отражается в явлениях окружающей природы, являющихся созвучными её эмоциональному состоянию. Прилагательные и наречия, используемые автором при характеристике окружающей Люсю обстановки, являются символами тоски, одиночества, грусти. О чем свидетельствует следующая цитата: *«Пепельным тленом отливала **предзимняя** степь, **угрюмо** нависал над нею древний хребет, **глубоко** вдавшийся грудью в равнину, так **глубоко**, так **грузно**, что выдавилась из глубин земли **горькая** соль, и бельма солончаков, отблескивая **холодно**, **плоско**, наполняли **мертвенным льдистым** светом и горизонт, и небо, спаявшееся с ним...»* [Астафьев, 1984: 6-7]. Скрытый (имплицитный) контекст позволяет автору произведения более глубоко передать эмоции грусти, тоски и печали героини. Кроме того, скрытый смысл приведенного описания дает представление о последствиях войны, ее бесчисленных жертвах, горечи и скорби выживших, связанной с утратой самых близких и любимых людей (родителей, супруга (-и), детей). При этом, в данной фразе изображается, что героиня находится не в окружении живых, здоровых людей, а ищет она человека, которого уже нет. Природа в тоже время скорбит вместе с героиней и является отражением ее эмоций. Время года, избранное В.П. Астафьевым, при описании данного эпизода подтверждает отсутствие жизни и пустынную местность, где находится героиня в поисках могилы Бориса. Фактически, волнение и тревога Люси передается через осторожность, но при этом неустойчивость на *«обледенелой щебенке»*, суетливость, неуверенность, что говорит о потере внутреннего баланса, нахождении героини в пограничном состоянии, еще более усиливая эмотивное поле героини в данной ситуации.

Иное эмотивное поле, описывающее проявление эмоций страха, тревоги, связано с героем Борисом, которое начинается описанием боя из одноименной главы. Бой описывается автором как неожиданность, нарушающая привычное для всех восприятие окружающей действительности. Так, описывается автором с применением имплицитных средств: *«Орудийный гул опрокинул, смял ночную тишину»* [Астафьев, 1984: 8]. Скрытый смысл обозначенной фразы напоминает читателю о начале войны, когда в июньской предутренней тишине началась бомбежка немецкой военной авиацией СССР. Это актуализирует его сострадание, сопереживание по отношению к своим соотечественникам.

Эмоции тревоги, страха, смятения солдат передается через имплицитное описание происходящего вокруг них, что характеризует эмотивное поле главного героя: *«Просекая тучи снега, с треском полосая тьму, мелькали вспышки орудий, под ногами качалась, дрожала, шевелилась растревоженная земля вместе со снегом, с людьми, прикишими к ней грудью»* [Астафьев, 1984: 8]. И, снова, автором передается эмоция страха и боязни, обусловленных неизвестностью. Однако мужественность и патриотизм проявляется в описании боя, который характеризуется автором оживленностью, борьбой, наряду с этим тревожностью, неуверенностью в завтрашнем дне, неожиданностью развития событий, что передается в следующих описаниях: *«Гул боя возникал то справа, то слева, то близко, то далеко. А на этом участке тихо, тревожно»;* *«Стрельба стала разрастаться, густеть, накатываться. Пронзительней завывали мины, намазанно скрежетнули эрэсы, озарились окопы грозными всполохами. Впереди, чуть левее, часто, заполошно тьякала батарея полковых пушек, рассыная искры, выбрасывая горячей вехоткой скомканное пламя»* [Астафьев, 1984: 9]. Имплицитный контекст, приведенного примера, связан с описанием страха главного героя, являющегося собирательным образом русского солдата, что передается через выделенные наречия и прилагательные. В частности, частица *«чуть»* и повторяющаяся частица *«то»*, которые введены автором для описания неожиданности места, где возникнет бой, как далеко он будет от Бориса и его взвода и каковы будут его

последствия, еще более усиливают проявление эмоции страха, неуверенности. С целью большей выразительности данных эмоций В.П. Астафьев в данной главе проводит сравнение поведения солдат перед боем и их отношений к собственной жизни. Так, молодые солдаты, к числу которых относится Борис, стремятся выйти из окопа, броситься в неизвестность, чтобы поставить точку в сражении и разрешить собственное волнение, побороть свой страх. Иная позиция избирается уже узнавшими войну солдатами. Они не рвутся в бой, а выжидают, понимая ценность каждой лишней минуты проведенной в окопе. Кроме того каждый из них тешит надежду, что в этот раз не нужно будет стрелять, убивать, сражаться. Данное сравнение, несмотря на то, что описывает поведение солдат в бою, вполне возможно экстраполировать и на мирную жизнь. Молодые люди, чаще всего, характеризуются как активные, стремящиеся быстрее решить все проблемы. Люди постарше, напротив, прежде чем совершить какой-то поступок, сначала взвешают все «за» и «против», а затем только начнут предпринимать какие-либо действия. Проводя сравнение автором отмечается, что молодые солдаты стреляют необдуманно, наугад. Опытные, более старшие бойцы не позволяют себе суеты при выстреле. Их выстрел будет точен и достигнет цели. Описание непосредственно боя и рукопашной схватки предстает перед читателем как человеческая масса. Описание массового боя позволяет передать эмоцию отчаяния, которая переживается как главным героем, так и всеми солдатами его взвода, а также противником. Начало рукопашной описывается В.П. Астафьевым, следующим образом: *«С кашлем, с криком, с визгом хлынула на траншею эта масса, провалилась, забурлила, заплескалась, смывая разъяренными отчаяньем гибели волнами все сущее вокруг»*. Отчаяние вызвано страхом, неизвестностью завтрашнего дня. Отчаяние описывается как неудержимая сила, разрушающая все на своем пути. На этом фоне возникает образ главного героя произведения лейтенанта Бориса Костяева.

На протяжении всей сюжетной линии мы можем проследить изменения мотивного пространства героев параллельно с изменяющимися действиями,

событиями, сюжетом. Прежде всего, это обусловлено характером ситуаций, в которых находятся герои и характером взаимодействия героев друг с другом. Исходя из того, что эмоции являются отражением внутреннего состояния героя, связанного с реакцией на конкретную ситуацию или событие, то в процессе развертывания содержания произведения главные герои переживают всевозможные эмоции. При этом эмоции, проявляемые Люсей и Борисом, являются: положительными (радость, любовь, симпатия, нежность и т.п.); негативными (страх, тоска, горе, отчаяние, гнев и т.п.) и нейтральными (любопытство, безразличие и т.п.). Так, во второй части произведения ключевой линией сюжета становится любовная линия, связанная с развитием отношений Бориса и Люси, жительницы поселка чудом уцелевшим при боевых действиях. В данной части первоначально основное внимание автора уделяется описанию таких эмоций, как симпатия, нежность, любовь. Затем они сменяются эмоциями, связанными с разлукой героев – тоска, печаль, страх. И, новой встречей Бориса и Люси – радость, любовь, нежность, тоска. Такое изменение описываемых эмоций обусловлено военными событиями, на фоне которых развиваются отношения героев. При этом, эмотивное поле персонажей приобретает несколько иное описание, отличное от эмотивного поля представленного в самом начале произведения и в первой его главе.

Уже во второй части происходит «Свидание», первая встреча Люси и Бориса, их любовь и разлука, новая встреча и прощание. В данной части состояние героини описывается через эмотивные смыслы, которые кардинально отличаются от первой встречи читателя с Люсей. Эмотивное поле персонажа Люси, при первой встрече с ротой солдат и ее командиром лейтенантом Борисом Костяевым насыщено чувством страха, что имплицитно передается через беспокойство, смятение, пугливость. Так, описывая поведение героини в первые минуты общения с солдатами, автор отмечает про Люсю: *«Хозяйка дома, по имени Люся, пугливо смотрела в сторону солдат, подкладывала сухие ветки акаций и жгуты соломы в печь, торопилась доварить картошку»*. Однако образ героини предстает как типичный образ

русской женщины – радушной, гостеприимной хозяйки, стремящейся окружить своих гостей всем самым лучшим. Постепенно растерянность и скованность Люси сменяется радостью, когда беседа с солдатами принимает обыденное, мирное направление, без воспоминаний о страданиях, связанных с войной. Эмотивное поле Люси расширяется автором посредством размышлений Бориса о внешности Люси, который отмечает таинственность Люси и в данном контексте имплицитно передается ее застенчивость и скромность, присущая молодой женщине, оказавшейся в непривычных условиях: *«По освещенному огнем лицу хозяйки пробежали тени. И было и ее маленьком лице что-то как будто недорисованное, было оно подкопчено лампадкой или лучиной, проступали отдельные лишь черты лика. Хозяйка чувствовала на себе пристальный, украдчивый взгляд и покусывала припухшую нижнюю губу. Нос ее, ровный, с узенькими раскрылками, припачкан сажеей»* [Астафьев, 1984: 33]. Однако представленный словесный портрет не передает всего многообразия эмоций, которые переживает героиня, а отмечает их имплицитное проявления через описание лица Люси, по которому *«пробежали тени»*, что свидетельствует о смене эмоционального состояния героини, о внутренней борьбе. Усиливает эмоциональное поле описываемой ситуации акцентирование внимания Бориса на описании формы глаз, которые Борис называет *«овсяными»*. Не случайно В.П. Астафьев при описании Люси посредством размышлений Бориса применяет такое сравнение формы глаз и при описании внешности Люси наибольшее внимание уделяет именно глазам. Глаза человека, как известно, являются отражением души человека и при выражении эмоций героя в художественном тексте имеют важнейшее значение. Части речи (прилагательные, причастия и др.), используемые при описании глаз героев, могут рассказать об эмоциях, переживаемых им в настоящее время. Так, например, *«светящиеся, искрящиеся глаза»* являются признаками эксплицитного описания эмоций радости. И, наоборот, *«грустные, печальные глаза»* изображают эмоции тоски, печали, скорби. Однако, описание глаз Люси приведено В.П. Астафьевым не эксплицитно, а имплицитно: *«Овсяные, как*

определяют в народе, глаза, вызревшие в форме овсяного зерна, прикрыты кукольно загнутыми ресницами» [Астафьев, 1984: 33]. Данное описание свидетельствует о юном возрасте героини, что проявляется в описании ее ресниц как «кукольных». Эмоциональное поле Люси усиливается проявлением неустойчивости и непостоянством эмоций, выражаемые через описание зрачков и их некоторая несвязанность с лицом героини в целом: *«Когда хозяйка открывала глаза, из-под ресниц этих обнажались темные и тоже очень вытянутые зрачки. В них метался отсвет огня, глаза в глуби делались переменчивыми: то темнели, то высветлялись и жили отдельно от лица. Но из загадочных, как бы перенесенных с другого, более крупного лица, глаз этих не исчезало выражение покорности и устоявшейся печали»* [Астафьев, 1984: 33]. Данный пример имплицитно посредством описания переменчивости глаз, описывает внутреннее состояние Люси, эмоции, переживаемые ею, которые находятся в борьбе: страх, печаль, неуверенность. И кульминацией эмотивного поля Люси в данном контексте становится важное наблюдение Бориса: *«Еще Борис заметил, как беспокойны руки хозяйки. Она все время пыталась и не могла найти им места»* [Астафьев, 1984: 33]. Описание беспокойства рук Люси подтверждает преобладание эмоций: страха, беспокойство, неуверенности, переживаемых героиней в первые минуты знакомства с солдатами и Борисом. В дальнейшем проявление эмоции стеснительности Люси только усиливается автором. И сначала в имплицитной, а затем и в эксплицитной форме описывается автором: *«Она исчезла в чистой половине, прикрытой створчатой дверью, и скоро возвратилась оттуда без платка, без передника. У нее была коса, уложенная на затылке. Легкий румянец выступил на бледном лице ее. Не ко времени и не к месту она тут, среди грязных, мятых и сердитых солдат, думалось ей. Она стеснялась себя»* [Астафьев, 1984: 34-35]. Данное описание лишь усиливает уже сложившийся у читателя образ Люси, ассоциирующийся с русской женщиной, расширяя его качествам скромность, застенчивость, отображающими эмоцию стеснительности и одновременно показывает широту души русского человека,

которая заключается в готовности помогать другим в трудную минуту, когда важна помощь каждого.

В данной главе эмотивное поле героини Люси тесно переплетается с эмотивным полем героя Бориса, которое создается за счет коротких описаний его состояния: *«Он все время ловил на себе убегающий взгляд ласковых, дальним скользящим светом осиянных глаз. Будто со старой иконы или потертого экрана появились, ожили глаза и, то темнело, то прояснялось лицо женщины...»* [Астафьев, 1984: 38]. Приведенный пример, показывает эмоции Люси относительно Бориса: нежность, симпатию. Борис предстает таким же застенчивым и скромным, как и Люся. Эти люди одинаково чувствуют себя «лишними» в сложившейся ситуации. Они оба мечтают жить в мирной стране, ходить в театры, музеи, слушать музыку, но, к сожалению, они оказываются в диаметрально противоположной жизни, и вокруг не музеи и театры, а безжалостные кровопролитные бои и смерть, которая преследует героев на протяжении всей повести.

Сцена непосредственной судьбоносной «встречи» создает очень сильное эмоциональное поле Люси и Бориса, которое описывается через наречия и глаголы, применяемые для описания тепла и уюта в доме Люси: *«В хате жарко и душно. Подтопок резво потрескивал. Горели в нем сосновые добрые поленья, раздобытые где-то солдатами. Сзади подгонка, вмурованный в кирпичи, сипел по-самоварному бак с водою. Взводный поискала куда бы пристроить портянки, но все уже было завешено пожитками солдат, от них расплывалась по кухне хомутная прель. Люся отняла у Бориса портянки, приладила их на поленья возле дверцы подтопка»* [Астафьев, 1984: 46]. Эмотивные поля Бориса и Люси тесно переплетены и создает единое эмотивное поле героев. Люся переживает эмоции симпатии и нежности к Борису, что проявляется в ее решительности при решении проблемы Бориса, связанной с отсутствием места для сушки белья. Бориса, в свою очередь, снова характеризуют эмоции скромности, застенчивости, что отображается в его нерешительности. Далее эмотивное поле Люси и Бориса несколько разделяется,

что обусловлено, тем, что Люся, проявляя заботу о своих гостях, приводит в порядок свой дом, а Борис, понимая неуместность своей помощи обустроивает себе место ночлега: *«Люся поставила канистру на подоконник, смела со стола объедь, вытряхнула тряпку над лоханкой. Борис отыскал место среди разметавшихся, убитых сном солдат»* [Астафьев, 1984: 47]. На фоне описания Бориса и Люси приводится характеристика каждого солдата из взвода Бориса: *«Шкалика – мелкую рыбешку – выдавили наверх матерые осетры – алтайцы. Он лежал поперек народа, хватал воздух распахнутым ртом»* [Астафьев, 1984: 47]; *«Похоже было – кричал что-то во сне. Квасил губы Ланцов, обняв подушку. Храпел Малышев, и солому трепало возле его рта. Взлетали планки пяти медалей на булыжной груди Карышева. Сами медали у него в кармане: колечки соединительные, говорит, слабы – могут отцепиться или виши отъедят»* [Астафьев, 1984: 47]. Еще большую эмоциональную окраску Бориса добавляет описание ситуации, когда ему не осталось места для его ночевки, и поведение Люси, связанного с необходимостью разрешения сложившейся ситуации. *«Борис швырнул на пол шинель к ногам солдат, рывком выдернул из-под них клоч измочаленной соломы и начал стелить в головах телогрейку. Люся смотрела, смотрела и, на что-то решившись, взяла с полу шинель, телогрейку лейтенанта и забросила их на печь, приподнявшись на припечек, расстелила одежду, чтобы лучше просыхала, и, управившись с делом, легко прыгнула на пол»* [Астафьев, 1984: 47]. В данном эпизоде прослеживается описание Бориса, который решает соорудить себе место ночевки. Кроме того, Борис не может просушить свои вещи, потому что вещи других солдат заняли все место возле печки. Однако, Люся выручает Бориса, готовит ему место ночлега и находит возможность просушить его вещи. В данной ситуации очерчивается решительность Люси и нерешительность Бориса, который ради своих солдат может лишиться себя возможно единственного шанса отдохнуть и выспаться. Скрытый контекст описываемого, позволяет раскрыть все более усиливающиеся эмоции нежности, симпатии Люси к Борису, которые раскрываются через проявление заботы, беспокойства о нем. Кроме того,

симпатию и нежность Люси показывает легкость и решительность, которые характеризуют ее, когда она управляется с вещами Бориса.

После знакомства, проникаясь взаимной симпатией, герои остаются наедине. Их совместное эмотивное поле наполнено описаниями, характеризующими интимное состояние связи между Борисом и Люсей: *«В запечье совсем сделалось душно, потянуло отсыревшей глиной, назьмом, в носу сделалось щекотно. Вспомнилось Борису, как глянулось ему, когда дома переключивали печь. Виднелось все до мелочей»* [Астафьев, 1984: 51]. Воспоминания Бориса наполнены образами дома и реконструкции печи, которая олицетворяет семейный очаг в русской культуре. Еще большая нежность, симпатия, ласка имплицитно отражается в материнских чувствах и заботе, по отношению к Борису, охватывающими Люсю: *«отложив гимнастерку, Люся, теперь уже открытым взглядом, по-матерински близко и ласково глядела на него»* [Астафьев, 1984: 51]. *«Русые волосы лейтенанта, волнистые от природы, взялись кучерявинками. Глаза ровно бы тоже отмылись. Ярче алела натертая ссадина на худой шее. Весь этот парень, без единого пятнышка на лице, с безгрешным взглядом, в ситцевом халате, до того был смущен, что не угадывался в нем окопный командир»* [Астафьев, 1984: 51].

Характеризует героя и эмотивное поле описания его первой близости с женщиной – главной героиней Люсей, применяются скрытые контексты, описывающие внутреннюю борьбу Бориса между страстью и стыдом, в которой побеждает страсть: *«И, не владея уже собой, сопротивляясь и слабея от этого сопротивления еще больше, протянул к ней руку, чтобы поблагодарить за ласку, за приют, удостовериться, что эта, задернутая жарким туманом тень, качающаяся в мерклом, как бы бредовом свету, есть та, у которой стремительно катится вниз исток груди, и кружит он кровь, гремящее набатом сердце под ослепительно мерцающим загадочным телом»* [Астафьев, 1984: 82]. Именно в этот момент Борис понимает, что такое женщина и осмысливает ее сущность. *«Женщина! Так вот что такое женщина! Что же*

это она с ним сделала? Сорвала, словно лист с дерева, закружила, закружила и понесла, понесла над землю – нет в нем веса, нет под ним тверди...» [Астафьев, 1984: 82]. Наслаждение Бориса проявляется через скрытые контексты, при ощущении полета, невесомости, причиной которой является Люся. Повторение глаголов «закружила», «понесла» используется с целью усиления экспрессивность эмоционального поля героя в данный момент. Слияние Бориса и Люси происходит в тот момент, когда Борис начинает чувствовать кожу Люси и ощущать все как ощущает она: *«Далеко-далеко, где-то в пространстве он нащупал ее руку и почувствовал пупырышки под пальцами, каждую, даже невидимую глазом пушинку тела почувствовал, будто бы не было или не стало на его пальцах кожи, и он прикоснулся голым первым к ее руке»* [Астафьев, 1984: 83]. Кульминация данной сцены выражения чувств эйфории и наслаждения героя описывается автором следующим образом: *«Дыхание в нем вовсе пресеклось. Сердце зашло в яростном бое. В совсем уж бредовую темень, в совсем горячий, испепеляющий огненный вал опрокинуло взводного»* [Астафьев, 1984: 83]. Затем Бориса охватывает чувство стыда за, как ему кажется, причиненное Люсе унижение: *«Обжигающий просверк света ударил его по глазам, он загнанно упал лицом в подушку»* [Астафьев, 1984: 83]. Свет возвращает Бориса к реальности, чувство эйфории и наслаждения проходит и герой сталкивается с реальностью, в которой произошедшее кажется ему постыдным. Его охватывает чувство стыда, ему кажется, что он причинил Люсе страдание: *«Не сразу он осознал себя, не вдруг воспринял и ослепительно яркий свет лампочки. Но женщину, прикрывшую рукою лицо, увидел отчетливо и в страхе сжался. Ему так захотелось провалиться сквозь землю, сдохнуть или убежать к солдатам на кухню, что он даже тонко простонал»* [Астафьев, 1984: 83]. Осознание приходит к Борису постепенно и его все более охватывает чувство стыда и вины и, не зная, как исправить совершившееся он обрушивает на себя тираду ругательных слов, которые передают его стыд: *«Скотина! Животное!» – ругал себя лейтенант, но ругань вовсе отдельно существовала от него. В уме – стыд, смятение, но в*

тело льется благодное, сонное успокоение» [Астафьев, 1984: 83]. Однако внутренне состояние Бориса наполнено чувством успокоения и он имплицитно продолжает испытывать чувство наслаждения, которое характеризуется автором как *«благодное, сонное успокоение»*.

Окончательно чувство вины преобладает над наслаждением, когда Борис просит у Люси прощения, раскрываемое через эксплицитные средства: *«страдание женщины»*, *«повинился»*, признавая свой поступок постыдным и имплицитно через признание кротости Люси, которой он воспользовался, что стало причиной ее страданий: *«На него обрушились неведомые доселе слабость и вина. Не знал он, как облегчить страдание женщины, которое так вот грубо, воспользовавшись ее кротостью, причинил он ей. А она хлопотала о нем, кормила, поила, помыться дала, с портянками его вонючими возилась. И, глядя в стену, Борис повинился тем признанием, какое всем мужчинам почему-то кажется постыдным»* [Астафьев, 1984: 83]. Скрытый контекст также прослеживается в оценочности размышлений Бориса относительно произошедшего: Люся не заслужила такого поступка по отношению к себе, она проявляла заботу, а он ей воспользовался. Однако, вопреки ожиданиям Бориса, Люся проникается к нему еще большей привязанностью, что и побуждает в ней безграничную любовь и нежность к главному герою.

Интересным представляется описание окружающей среды после «случившегося», которая вторит смятению и стыду Бориса, укоряя его: *«Над домом протрещал ночной самолетик, окно прочертило зеленым пятнышком. Низко прошел самолетик – не боится, летает. За маленьким самолетиком тащились тяжелые, транспортные, с полным грузом бомб. А может, раненых вывозили. Одышливо, трудно, будто лошадиное сердце на подъеме, работали моторы самолетов, «везу-везу» – выговаривали. Синеватый, рассеянный дальностью, луч запорошился в окне, и сразу, как нарисованная, возникла криволапая яблоня на стеклах, в комнате сделалось видно этажерку, белое что-то, скомканное на стуле, и темные глаза прямо и укорно глядящие на*

взводного: «Что же ты?» [Астафьев, 1984: 84].

Период расставания любимых неслучайно происходит в холодную, колючую, тоскливую зимнюю пору: «Подбирая изодранный белый подол, **зима** поспешно **отступала** с фронта в северные края» [Астафьев, 1984: 114]. Изображение данного времени года отображает все тяготы войны, пережитые народом. «Обнажалась земля, **избитая** войною, **лечила** самое себя солнцем, талой водой, **затягивала** рубцы и пробоины ворсом зеленой травы» [Астафьев, 1984: 114]. И в то же время показывает, что ничего еще не закончилось и нужно жить дальше: «**Распускались** вербы, брызнули по косогорам фиалки, **заискрилась** мать-и-мачеха, подснежники острой пулей раздирали кожу земли. Потянули через окопы отряды птиц, замолкая над фронтом, сбивая строй. Скот выгнали на пастбища. Коровы, козы, овечки выстригали зубами еще мелкую, низкую травку» [Астафьев, 1984: 114]. Диссонанс между весенним расцветом как символом вечной жизни и возрождения с одной стороны, и испепеляющей враждебной всему живому силой войны подчеркивается за счет использования метафорических средств военной тематики: *зима отступала с фронта, земля затягивала рубцы и пробоины, острой пулей раздирали кожу земли подснежники, отряды птиц*. Достаточно сильное эмоциональное поле имеет следующая фраза: «**И не было** возле скотины пастухов, все **пастушки школьного и престарелого** возраста. Дули ветры теплые и мокрые» [Астафьев, 1984: 114]. Здесь автор, имплицитно передает эмоции грусти, печали, что заключается в том, что в живых остались преимущественно дети и старики, а здоровые молодые люди погибают на фронте. Дальнейшее описание еще более усиливает тоску, грусть и печаль: «**Тоска** наступала солдат в окопах, катилась к ним в траншеи вместе с талой водой. В ту пору и отвели **побитый** в зимних боях стрелковый **полк** на формирование. И как только отвели и поставили его в резерв, к замполиту полка явился **выветренный, точно вобла, лейтенантишко** – проситься в отпуск. Замполиту поместилось – лейтенант его разыгрывает, шутку какую-то придумал, хотел прогнать взводного, однако **бездонная горечь** в облике парня удержала его...» [Астафьев,

1984: 115]. Тоска и грусть показаны не только эксплицитно, но и имплицитно через описание внешнего вида лейтенанта, похудевшего от тоски по любимой Люсе.

Усиливая эмоции тоски и печали, автор описывает несостоявшуюся встречу Бориса и Люси после долгой разлуки, которое создает следующее эмотивное пространство: *«Люся похудела. Тень легла на глаза ее, коса уложена кружком на затылке, строже сделалось лицо ее, старше она стала, совсем почти взрослая женщина»* [Астафьев, 1984: 117]. Теперь Люся изображается не стеснительной, робкой девушкой, как в первую встречу с Борисом. Автор изображает Люсю совсем взрослой, даже постаревшей, что является имплицитным описанием грусти, тоски и печали героини. Эмоция отчаяния, которую переживает герой в данный момент, описывается имплицитно через описание состояния героя, который решает немедленно отправиться в бой на верную смерть: *«Она прошла мимо. Ничего уже не оставалось более, как подаваться на станцию, скорее вернуться в часть, тут же отправиться на передовую и погибнуть в бою...»* [Астафьев, 1984: 117].

Эмотивное поле персонажа предполагает существование круга эмоций, который испытывает персонаж. Каждое поле состоит из ядра и периферийные эмоции. В финале повести можно проследить разграничения между основными и периферийными эмоциями: *«мертвый – безлесый»*; *«завыли волки – пугая гудком»*.

В заключительной части повести эмотивное поле только расширяется, нагнетая тяжелую обстановку судеб героев, В.П. Астафьев использует крайне эмоциональные фразы, выражая и собственное отношение к происходящему: *«Где-то кто-то в безлесной степи вытащил из буксы мазутные тряпки, букса вспыхнула, ось колеса начало заклинивать, санпоезд ткнулся на каком-то безвестном полустанке, где и заправлена была букса, и поезд помчался дальше, пугая гудком немую степь, мелькая белыми занавесками и крестами, соря искрами из патрубков вагонов, клубя и расстилая по равнине тревожный черный дым паровоза»* [Астафьев, 1984: 138]. Тревога главного героя

передаются через описание ситуации, одиночество изображается через прилагательные «безлесной», «безвестный», «немой» и существительное «степь», которая олицетворяет одиночество, пустоту. Имплицитный контекст следующего примера описывает расставание с Борисом и его смерть: *«А в мрачном товарном вагоне, отцепленном и брошенном на полустанке еще в начале войны эвакуированным с запада на восток предприятием, остался лейтенант Борис Костяев. Его подкинули, нечаянно забыли. Поскольку все деревянное с вагона давно было выдрано и унесено, хозяйственники санпоезда расщедрились и оставили покойного на списанных носилках, поставив их на железную раму вагона [Астафьев, 1984: 142].* В представленной цитате передаются негативные эмоции посредством применения таких слов: «мрачный», «отцепленный», «брошенный» «подкинули», «нечаянно забыли», которые описывают ненужность Бориса, обличая его одиночество.

«Мертвый уже пахнул, в степи протяжно завывали волки и ночью пришли на полустанок, окружили старый вагон в тупике» [Астафьев, 1984: 142].

Таким образом, проведенный анализ показал, что образ персонажа вне текстовых связей – это схема, скелет, который приобретает смысл только в контексте всего произведения и прежде всего в контексте авторских интенций. В связи со сказанным особо важным представляется рассмотрение эмотивных смыслов в структуре образа персонажей.

2.2 Портрет персонажа в аспекте категорий эмотивности

Наравне с эмотивным полем персонажей литературных произведений важным компонентом создания образа является эмотивный портрет героя, определение которого приведено в предыдущем параграфе. Эмотивный портрет персонажа раскрывается посредством словесного описания портрета персонажа и его эмоциональных проявлений.

В повести «Пастух и пастушка» мы знакомимся с главными героями Борисом и Люсей, образы которых ярко представлены В.П. Астафьевым. Все

остальные герои произведения даны во взаимодействии с ними. При этом в процессе данного взаимодействия второстепенные герои произведения усиливают эмотивность главных, что описывается автором через их сравнение или посредством описания размышлений героев относительно друг друга.

В структуре образа Бориса преобладают характерологические и изобразительно-жестовые эмотивные смыслы. На протяжении всего произведения эмотивный портрет Бориса изменяется и трансформируется. При этом образ Бориса зачастую противоречив, что отражается в переживаемых им чувствах, которые являются диаметрально противоположными. Так, первоначально Борис предстает перед читателем как военный – командир взвода, которому присущи решительность, бесстрашность, что описывается В.П. Астафьевым следующим образом: *«Борис вынул пистолет из кобуры, поспешил по окопу, то и дело проваливаясь в снежную кашу...»*

«– О-о-о-од! Приготовиться! – крикнул Борис, точнее, пытался кричать» [Астафьев, 1984: 9]. Решительность Бориса имплицитно передается в каждом его движении *«вынул пистолет»*, *«поспешил»*, *«крикнул»*. Однако, В.П. Астафьев одновременно с решительностью изображает и страх Бориса, присущий каждому человеку: *«Губы у него состылись, и команда получилась невнятная»* [Астафьев, 1984: 9]; *«Борис пятился по траншее, стрелял из пистолета и не мог попасть, уперся спиной в стену, перебирал ногами, словно бы во сне, и не понимал, почему не может убежать, почему не повинуются ему ноги»* [Астафьев, 1984: 11]. Данный скрытый контекст описывает эмоциональный портрет Бориса, изображая его испуг, страх посредством отсутствия возможности управлять собственным телом и не понимания причин, способствующих этому.

Ранимость и чувствительность Бориса показаны через переживание Борисом увиденных убитых пастуха и пастушку, которые спешили укрыться от немецких обстрелов: *«Они спешили из дому к яме, где, по всем видам, спасались уже не раз сперва от немецких, затем от советских обстрелов и просиживали подолгу, потому что старуха прихватила с собой мочальную сумку с едой и*

клубком толсто наряденной пестрой шерсти. Зал вчерашней артподготовки прижал их за баней – тут их и убило. Они лежали, **прикрывая друг друга**. Старуха спрятала лицо под мышку старику. И мертвых, било их осколками, посеколо одежонку, выдрало серую вату из латаных телогреек, в которые оба они были одеты» [Астафьев, 1984: 30]; «... Хведор Хвомич пробовал разнять руки пастуха и пастушки, да не смог и сказал, что так тому и быть, так даже лучше — вместе на веки вечные...» [Астафьев, 1984: 30]. Позже Борис будет вспоминать, как в детстве в театре он видел спектакль, в котором «танцевали двое – он и она, **пастух и пастушка**» [Астафьев, 1984: 88]. Описывая музыку, игравшую в спектакле, Борис характеризует ее так: «... музыка была сиреневая... Простенькая такая, понятная и сиреневая» [Астафьев, 1984: 88]. Данные примеры изображают и впечатлительность Бориса, его чуткий духовный мир. Образы пастуха и пастушки являются для главного героя символами счастливой любви (увиденное в детстве) и вечной любви и страшной войны (пережитое на войне).

В ходе развития сюжета Борис проявляет себя как благородный человек, положительный: «**Извините**, – сказал хозяйке Борис, как бы проснувшись, и пододвинул к ней банку с американской колбасой» [Астафьев, 1984: 39]; при этом показана противоречивость характера Бориса, его раздражительность. В данном контексте прослеживается и находчивость Бориса, который в затруднительную минуту, когда разговор заходит «в тупик»: «**Прямо как на сцене, – морщился Борис. – Будто он один насмотрелся. Пересиливая раздражение, Борис положил руку на плечо солдата:**

«– Корней Аркадьевич! Ну что вы, ей-богу! Давайте о чем-нибудь другом. **Споемте?** – нашелся взводный»; «**Марш на улицу! Свинство какое! – Борис, зардевшись, отвернулся от хозяйки, уставился на старшину. Тот отвел глаза к окну, скучно зевнул и стал громко царапать ледок на стекле; «– Может, все-таки хватит?», «– Ну, зачем вы? Я бы сам»** [Астафьев, 1984: 40]. Эмотивный портрет Бориса в данных эпизодах показывает переживание Борисом чувства стыда, которое испытывает герой в связи с поведением своих

однополчан.

Благородство Бориса еще ярче показано на фоне аморальности старшины Мохнакова, которое изображается посредством проявления агрессии Бориса по отношению к старшине. Агрессия как составляющая часть эмотивного текста проявляется лишь в сцене несправедливого и некрасивого отношения сослуживца Бориса к хозяйке Люсе, приютившей солдат: «– **Чем могу служить?** – *дыхание у старшины выровнялось, он не сипел уже ноздрями.*

– *Вот что, Мохнаков! Если ты... Я тебя убью! Пристрелю. Понял?*

Старшина отступил на шаг, смерил взглядом лейтенанта с ног до головы и вяло, укоризненно молвил:

– *Оконтузило тебя гранатой, вот и лезешь на стены. Чернокнижника завел.*

– *Ты знаешь, чем меня оконтузило.*

В голосе лейтенанта не было ни злобы, ни грозы, какая-то душу стискивающая тоска, что ли, сквозила издали, даже завестись ответно не было возможности...» [Астафьев, 1984: 43]. Агрессия Бориса проявляется через угрозу. При этом Борис полон решительности, абсолютно неожиданной для старшины, который привык руководить за Борисом во взводе, делать все за него. В этой связи решительность Бориса показывается достаточно убедительно и экспрессивно. Внутренне спокойствие Бориса описывается тем, что он не испытывает злобы по отношению к Мохнакову, а отсутствие у старшины ответа является подтверждением правдивости намерений Бориса.

В процессе развертывания сюжета повести читатель наблюдает становление Бориса как мужчины и связанные с этим эмоции, которые переживает герой. Проявление эмоций раскрывается посредством описания психологической характеристики главного героя через его внутреннюю речь. Внутренняя речь имеет по преимуществу аналитический характер. Дневниковая форма позволяет не только от первого лица передать впечатления Люси, но и заставляет писателя останавливаться именно на тех деталях, которые не прошли мимо сознания Бориса: «*Женщина! Так вот что такое женщина!*

Что же это она с ним сделала? Сорвала, словно лист с дерева, закружила, закружила и понесла, понесла над землею – нет в нем веса, нет под ним тверди... Ничего нет. И не было. Есть только она, женщина, которой принадлежит весь до последней кровинки, до остатного вздоха, и ничего уж с этим поделать никто не сможет! Это всего сильнее на свете!... «Так вот оно как! И зачем это? – Борис закусил до боли губу, ощущая, как отходит загнанное сердце и выравнивается разорванное дыхание. Никакого такого наслаждения он как будто и не испытал, помнил лишь, что женщина в объятиях почему-то кажется маленькой, и от этого еще больше страшно и стыдно» [Астафьев, 1984: 82]. «Скотина! Животное! – ругал себя лейтенант, но ругань вовсе отдельно существовала от него. В уме – стыд, смятение, но в тело льется благостное, сонное успокоение...» [Астафьев, 1984: 83]. Эмотивный портрет Бориса характеризуется проявлением противоречивых эмоций, которые отображают диссонанс между ощущениями тела и души. Так, Борис испытывает одновременно и стыд, и наслаждение, счастье. От чувства стыда Борис даже хочет убежать к солдатам, но чувство вины не дает ему совершить такой поступок. «Нет, уйти к солдатам на кухню нельзя. А как хотелось ему сбежать, скрыться, однако вина перед нею удерживала его здесь, требовала раскаянья, каких-то слов» [Астафьев, 1984: 84]. Но, Люся не возненавидела Бориса за его поступок, наоборот, прониклась к нему еще большей нежностью, что вызвало у Бориса некоторое смятение, еще большую тревожность и страх. Это проявляется в его мыслях, движениях, которые охарактеризованы автором как излишне осторожные: «"Как же это?.." – смятенно думал Борис. Стараясь не дотрагиваться до женщины, он медленно повернулся и скорее спрятал руки, притаился за подушкой, точно за бруствером окопа, считая, что надо лежать как можно тише, дышать неслышно, и тогда его, может быть, не заметят» [Астафьев, 1984: 85]. Вскоре страх Бориса сменяется нежностью: «"Милая ты моя!" – Борис большим усилием заставил себя сдержаться, чтобы не припасть губами к этому теплу, к этой нежной детской коже» [Астафьев, 1984: 30].

Интерпретационно-характерологические эмотивные смыслы – это основные диктальные эмотивные смыслы, без которых не может быть образа персонажа. Они олицетворяют скрытое от глаз состояния его души. Это находит воплощение, прежде всего в эмоциональном портрете персонажа.

Различными эмотивными смыслами наполнены портреты Бориса, представленные в повести. Так, во время любовных сцен Борису свойственны робость, осторожность, неуклюжесть, что отображает его неуверенность: *«неуклюже, будто новобранец на первых учениях, повернулся кругом, осторожно, точно в больничной палате, притворил дверь и постоял еще, чего-то ожидая...»* [Астафьев, 1984: 50]. Иной портрет Бориса предстает перед читателем во время боя на фронте, где Борис изображается решительным, уверенным: *«– Да что же это такое? Да что же это такое? – Борис, ломая пальцы, вцарапывался в твердую щель. Старшина тряс его, выдергивал, будто суслика из норы, но лейтенант вырывался, лез занозно в землю. – Гранату! Где граната?»* [Астафьев, 1984: 13].

Также яркий эмотивный портрет героя создается в финале повести, когда близка развязка: *«Уже отмякший от укола, слипающимся сознанием»* [Астафьев, 1984: 132]. Вся полнота отчаяния Бориса проявляется в нежелании терпеть лицемерие, называемое им *«двоедушное милосердие»*: *«– Я не хочу вашего двоедушного милосердия! – глядя прямо в надменный лик сестры, отчетливо произнес Борис и, вовсе уж задушенный яростью, добавил: – Уходите! Иначе я сорву с себя ваши бинты...»* [Астафьев, 1984: 132]. Отчаяние Бориса порождает ярость, которая проявляется через восклицание *«Уходите!»* и угрозы. Усилению эмотивного портрета героя способствует описание поведения Бориса, полного отчужденности, неприятия действительности: *«отчужденно молчал, дожидаясь, когда она уйдет. Дождь сгущался, стучал по палатке монотонно, однозвучно, усыпляюще»* [Астафьев, 1984: 132]. Отчаяние Бориса подтверждает дождь, описанный В.П. Астафьевым и его характеристики.

Анализ текста произведения позволяет утверждать, что эмотивный

портрет Бориса представлен палитрой эмоций, которые сменяют друг друга. Зачастую эмоции, проявляемые Борисом, имеют противоречивый характер. Так, Борису свойственно проявление эмоций страха, уверенности, неуверенности, нежности, отчаяния, ярости. При этом эмотивный портрет персонажа изменяется в зависимости от происходящих событий и является отражением отношения героя к происходящему вокруг него.

Наряду с эмотивным портретом Бориса примечательным является эмотивный портрет героини Люси, который отличается от эмотивного описания состояния Бориса.

При знакомстве с Люсей, исходя из хронологии событий, мы видим застенчивую, скромную, робкую и добродушную хозяйку, что показывает ее смущение: *«Хозяйка дома, по имени Люся, **пугливо** смотрела в сторону солдат, подкладывала сухие ветви акаций и жгуты соломы в печь, **торопилась доварить картошку**»* [Астафьев, 1984: 31-32]; *«– А? – хозяйка **отпрянула** в сторону. – Да, да, сварилась. Пожалуй, сварилась. Сейчас попробуем. – Произношение не украинское, и ничего в ней не напоминало украинку, разве что платок, глухо завязанный, да передник, расшитый тесьмою. Но немцы всех жителей, и в первую голову женщин, **научили** здесь **затеняться, прятаться, бояться**»* [Астафьев, 1984: 32]. Вместе с тем Люся испытывает чувство стыда, ощущение своей неуместности в сложившейся ситуации: *«– Хорошо, хорошо! – Люся как бы **застыдилась**, что ее упрашивают, лейтенант даже на солдата рассердился почему-то. – Я сейчас, одну минутку...»* [Астафьев, 1984: 34]. Смущение и стыд проявляются одновременно с радостью героини: *«– С **возвращением вас...** – **потупившись, вымолвила** хозяйка в ответ и **отвернулась** к печке, часто заморгав. – **Мы так вас долго ждали. Так долго...** – Она говорила с какой-то **покаянностью**, словно **виновата** была в том, что так долго пришлось ждать. **Отчаянно**, в один дух, Люся выпила самогонку и закрыла ладошкой рот»* [Астафьев, 1984: 35]. *«– Да я могу есть и говорить. – Люся **радовалась**, что солдаты сделались ближе и доступней. Один лишь старшина **ощупывал** ее потаенным **взглядом**. **От этого** все понимающего,*

налитого тяжестью взгляда ей все больше и больше становилось не по себе» [Астафьев, 1984: 35]. В приведенном отрывке из повести эмотивный портрет героини характеризуется проявлением нескольких эмоций, которые являются противоречивыми. Люся одновременно испытывает чувство радости и стыда, отчаяния и вины.

После через эмотивный портрет раскрывается женская сущность и жизненная тоска и глубина судьбы героини: «– *Да что вы, да я всякого навидалась!*» [Астафьев, 1984: 46]; «*смотрела, смотрела и, на что-то решившись, взяла с полу шинель, телогрейку лейтенанта и забросила их на печь, приподнявшись на припечек, расстелила одежду, чтобы лучше просыхала, и, управившись с делом, легко спрыгнула на пол»* [Астафьев, 1984: 47]; «– *Идите сюда!* – позвала Люся» [Астафьев, 1984: 47]; «*покусала губу и решительно шагнула в переднюю. Вернувшись с ситцевым халатом, протянула его:*

– *Сейчас же снимайте с себя все!* – *скомандовала она»* [Астафьев, 1984: 49]. В данном описании эмотивный портрет Люси снова раскрывается через восклицание, отображающее решительность героини («... я всякого навидалась!», «Идите сюда!»). «*Она говорила бойко, напористо, даже подмигнула ему: не робей, мол, гвардеец! Но тут же зарделась сама и выскользнула из комнаты»* [Астафьев, 1984: 49]. Люся пытается побороть свою скромность, поэтому старается выглядеть непринужденно, что проявляется в ее разговоре, характеризующимся автором как «бойкий», «напористый». Но, вдруг, ее охватывает чувство стыда, Люся краснеет и убегает.

А про счастливые минуты пребывания наедине с героем и близость героиня произнесла: « – *Вот и помогла я фронту»* [Астафьев, 1984: 83]. Возможно, в этой фразе таится вся боль за пережитые годы тяжелой войны, за одиночество и обделенную женскую долю.

Симпатия Люси к Борису прослеживается на протяжении всего произведения с момента их встречи. Сначала симпатия Люси проявляется в ее внимательности к Борису. Постепенно симпатия проявляется через ласку:

«Отложив гимнастерку, Люся, теперь уже открытым взглядом, **по-матерински близко и ласково** глядела на него» [Астафьев, 1984: 53]. «Люся мимоходом **погладила его по щеке**, и было в ласке ее и в словах какое-то **снисходительное над ним превосходство**» [Астафьев, 1984: 53]. Затем симпатия перерастает в более глубокое чувство и проявляется через нежность. Нежность Люси передается автором посредством использования уменьшительно-ласкательных существительных: «– **Мальчик ты мой... Кровушка** твоя лилась, **а меня не было рядом... Милый мой мальчик... Бедный мальчик...** – она **целовала его вдруг занывшую рану**» [Астафьев, 1984: 85]. И, несмотря на мимолетную страсть, между героями вспыхнуло чувство привязанности, любви.

В финальной сцене мы видим просто женщину, которая пришла к могиле Бориса. После сказанных ей фраз становится понятно, что это Люся. Эмотивный портрет этой женщины полностью описывает и завершает образ главной героини и отображает печаль и тоску по любимому: «– **Господи!** – **вздохнула** женщина и **дотронулась губами до того, что было могилой**, но уже **срослось с большим телом земли...**» [Астафьев, 1984: 143]. «– **Спи!** Я пойду. Но **я вернусь к тебе. Скоро. Совсем скоро** мы будем вместе... Там уж никто не в силах **разлучить нас**. Она шла и видела **не ночную**, **благостно шелестящую степь**, а **море, в бескрайности** которого качалась **одиноким бакеном острая пирамидка**, и **зыбко** было **все в этом мире**» [Астафьев, 1984: 143]. Обещание «**скоро вернуться**» говорит о решительности героини, о тоске и печали, переживаемыми ею. Имплицитный смысл уточнения «**Скоро. Совсем скоро**» усиливает решительность Люси.

Таким образом, эмотивный портрет Люси представлен в произведении проявлением эмоций: стыда, радости, нежности, любви, тоски, грусти. Изменение эмотивов связано с развитием сюжета произведения и является его отражением. Так, проявление эмоций стыда связано со сценой знакомства Люси с Борисом и его взводом. Проявление нежности и любви ассоциируется с чувствами, испытываемыми по отношению к лейтенанту Борису Костяеву.

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать выводы, что эстетика художественного произведения базируется на эмоциональном воздействии. Человек является создателем и носителем языка, который в процессе своей жизнедеятельности вступает в различные отношения с другими людьми, испытывает и высказывает по этому поводу различные эмоции. Как известно, эмоции – одна из форм отражения, но их специфика состоит в том, что эмоции отражают не предметы и явления реального мира, не свойства, а их значение для жизнедеятельности человека. Эмоции есть только там, где есть интерес и отношение, отсюда и тезис о том, что эмоция – это форма оценки, оценочного отношения человека к миру и себе, к самореализации в этом мире.

Именно благодаря успешной реализации эмоций во всех произведениях читатель включается в эмоциональное содержательное пространство текста, пытается сопереживать и оценивать ситуацию.

Эмотивность в проанализированном повести Виктора Петровича Астафьева «Пастух и пастушка» представляет собой совокупность и взаимодействие эмоциональных ситуаций, эмоциональных состояний и переживаний героев и персонажей-фигурантов, выраженных автором в эмотивных построениях и языковых маркерах эмоциональности: лексическими и стилистическими средствами, которые формируют и объективируют эту доминанту.

Как видно из проанализированных примеров, любое предложение вызывает у нас определенные эмоции, а это значит, что эмоции существуют во всех уровнях языка, однако пока невозможно установить точного соответствия между эмотивными высказываниями и их интерпретациями, однозначно выделить эмотивный и эмоциогенный текст.

Заключение

Выделяя в качестве отдельного объекта исследования эмоциональную структуру образов персонажей, мы понимаем относительную условность их независимости от автора в контексте целого произведения. В связи с этим при относительно безграничном многообразии текстовых эмотивных смыслов можно выделить две типологические разновидности: эмотивные смыслы, включенные в структуру образа персонажа, и эмотивные смыслы, включенные в структуру образа автора.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что она вносит вклад в развитие теории эмотивности, поскольку полученные результаты представляются полезными для изучения эмоциональных концептов.

В настоящем исследовании были рассмотрены лексические средства репрезентации эмоционального состояния в произведении В.П. Астафьева.

При анализе эмотивного портрета персонажа произведения В.П. Астафьева «Пастух и пастушка» исследовались эксплицитные и имплицитные средства выражения эмоций в художественном тексте. Проведенный анализ показал, что произведение насыщено эмотивными смыслами, которые характеризуют портрет персонажа. При этом отмечено, что эмоции не являются устойчивой характеристикой героя. Они изменяются по мере развития сюжета. Кроме того, изменение эмоций связано с содержанием взаимодействия между героями.

В исследуемом произведении были выделены герои, эмотивные портреты которых раскрывались посредством изучения содержания произведения. Так, изучался эмотивный портрет Бориса и Люси. Оба героя являются ключевыми фигурами в произведении. Эмоции, проявляемые героями, достаточно разнообразны, переменчивы, зачастую противоречивы. Отметим, что обозначенные герои проявляют примерно равнозначный набор эмоций. Так, им характерны эмоции стыда, страха, радости, нежности, любви, отчаяния.

На основании вышеизложенного, можно сделать следующие выводы. Эмоции непосредственно взаимосвязаны с потребностями человека, лежащими в основе мотивов его деятельности, необходимыми для освоения действительности и удовлетворение актуальных потребностей. Следует дифференцировать связь эмоций и языка со стороны чувственного содержания языкового знака и его способности выражать/называть эмоции и чувства. Эмотивы – понятия лингвистические, а эмоции и чувства – экстралингвистические.

Эмотивность способна связываться со свойством языковых единиц передавать аффективные оттенки в отличие от предметно-логического содержания. Эмотивность следует рассматривать в единстве семантических и когнитивных составляющих.

На эмотивность влияют ложные эмоции, интонация, эмотивные клише и особый синтаксис, так как они влияют на семантику предложений и непосредственно меняют его смысл, что в ходе работы подтвердилось на примере повести В. П. Астафьева «Пастух и Пастушка».

Список использованных источников

- 1 Адамчук Т.В. Тематизация эмоций в тексте: дисс. ...канд. филол. наук. – Саранск, 1996. – 189 с.
- 2 Астафьев В.П. На далекой северной вершине: Повести. Рассказы. – Красноярск: Книжное издательство. – 1984. – 456 с.
- 3 Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. – Свердловск : УралГУ, 1989. – 184 с.
- 4 Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: учебник. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 496 с.
- 5 Багдасарян В.Х. Проблема имплицитного. – Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1983. – 138 с.
- 6 Баранов А.Н. Что нас убеждает? (Речевое воздействие и общественное сознание). – М.: Знание, 1990. – 64 с.
- 7 Бондарко А.В. Теория значения в системе функциональной грамматики. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 736 с.
- 8 Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 293 с.
- 9 Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: монография. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
- 10 Водоватова Т.Е. Семантика и прагматика языкового высказывания в свете инференциальной теории смысла. – Самара: Изд-во СГПУ, 2006. – 262 с.
- 11 Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – М.: Комкнига, 2006. – 158 с.
- 12 Гак В.Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. – 2007. – С. 35-44.
- 13 Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессии и эмоциональности в языке // Сб. ст. по языкознанию. – М., 1958. – С. 103-124.
- 14 Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.:

- Высшая школа, 2000. – 192 с.
- 15 Голуб И.Б. Стилистика русского языка – М.: АСТ: Астрель, 2006. – 367 с.
- 16 Гольцова Н.Г. Русский язык 10-11 классы: учебник / Н.Г. Гольцова, И.В. Шамшин, М.А. Мищерина. – 8-е изд. – М. : Русское слово, 2011. – 448 с.
- 17 Додонов Б.И. Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности // Вопросы психологии. – 1975. – № 6. – С. 13-27.
- 18 Долинин К.А. Интерпретация текста: французский язык. – М.: КомКнига, 2005. – 304 с.
- 19 Зотова А.Б. К вопросу о соотношении категорий «эмоциональность», «эмотивность», «экспрессивность» // Известия ВГПУ. – 2010. – № 6. – Т. 50. – С. 14-17.
- 20 Иванов Р.Д. Лексическая эмотивность: к определению понятия [Электронный ресурс] // «Современные проблемы и пути их решения в науке, транспорте, производстве и образовании 2011»: сб. науч. тр. – Одесса: Купряков. – 2011. – Режим доступа: <http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-411/linguistics-and-foreign-languages-in-the-world-today-411/10737-411-1002>
- 21 Исхакова З.З. Эмотивно-дейктическая константа в семиосфере: монография. – 2-е изд. стер. – М.: Флинта, 2014. – 352 с.
- 22 Калимуллина Л.А. Семантическое поле эмотивности в русском языке: синхронный и диахронический аспекты (с привлечением материала славянских языков): автореф. ... докт. филол. наук. – Уфа, 2006. – 43 с.
- 23 Карпова Ю.А. Средства выражения эмотивно-эмпатийного взаимодействия в условиях речевого общения // Вестник Пермского университета. – 2011. – № 4(16). – С. 73-79.
- 24 Колобаев В.К. Функциональный анализ слов широкой семантики в английской научной литературе // Вопросы анализа специального текста. – Уфа: УГУ, 2003. – 176 с.
- 25 Кондаков И.М. Психологи. Иллюстрированный словарь. – СПб: Прайм-

- ЕВРОЗНАК, 2003. – 512 с.
- 26 Королева О.П. Прагматика инвективного общения в англоязычном социуме (на материале британского ареала): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н.Новгород, 2002. – 17 с.
- 27 Кубрякова Е.С. О методике когнитивно-дискурсивного анализа применительно к исследованию драматургических произведений (пьесы как особые форматы знания) // Принципы и методы когнитивных исследований языка: сб. науч. тр. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2008. – С. 30-45.
- 28 Кулаева О.А. Эксплицитность и имплицитность высказывания // Вестник «Наука и практика». – Режим доступа: <http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/pages/view/806>
- 29 Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: учебное пособие. – М. : Высшая школа, 1986. – 381 с.
- 30 Кухаренко В.А. Типы и средства выражения импликации в английской художественной речи (на материале прозы Э. Хемингуэя) // Филологические науки. – 1974. – № 1.
- 31 Левицкий Ю.А. Проблема типологии текстов. – Пермь: Изд-во Пермского университета, 1998. – 106 с.
- 32 Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1999.
- 33 Лукьянова Н.Н. Лингвистическая интерпретация текста как способ моделирования фрагмента языковой картины мира. – Барнаул: Миф, 2000. – 269 с.
- 34 Маклакова Е.А. Теоретические принципы семной семасиологии и лексикографическое описание языковых единиц (на материале наименований лиц русского и английского языков): дисс. ...д-ра. филол. наук. – Воронеж, 2013. – 367 с.
- 35 Маслова В.А. К построению психолингвистической модели коннотации // Вопросы языкознания. – 2009. – № 1. – С. 19-22.
- 36 Мечковская Н.Б. Социальная лингвистика: пособие для студентов гуманитар.

- вузов и учащихся лицеев. – 2-е изд., испр. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 207 с.
- 37 Мягкова Е.Ю. К проблеме исследования эмоциональности единиц индивидуального лексикона [Электронный ресурс] // Web Journal of Formal, Computational & Cognitive Linguistics. – 1999. – Режим доступа: http://fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/myagkova.pdf
- 38 Мягкова Е.Ю. Эмоционально-чувственный компонент значения слова: вопросы теории: автореф. ... докт. филол. наук. – М., 2000. – 43 с.
- 39 Никитин М.В. Курс лингвистической семантики: учебное пособие. СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2007. – 819 с.
- 40 Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 4-е изд. – М.: Азбуковник, 2001. – 988 с.
- 41 Пиотровская Л.А. Эмотивность как языковая категория // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 1993. – Сер.2. – Вып.2 (№ 9)
- 42 Погожая С.И. Способы выражения эмоциональности в языке (на примере эмоционального состояния «Восхищение») // Научные ведомости. – Серия «Гуманитарные науки». – 2010. – № 18 (89). – С. 124-130.
- 43 Поливанов Е.Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Статьи по общему языкознанию. М., 1968.
- 44 Романова И.В. Языковые способы выражения эмоций во французском художественном тексте (на материале романа Амели Нотомб «Катилинарии») // Вестник КемГУ. – 2013. – № 2(54). – Т. 2. – С. 148-151.
- 45 Словарь социолингвистических терминов / под ред. В.Ю. Михальченко. – М.: Российская академия наук. Институт языкознания. Российская академия лингвистических наук, 2006.
- 46 Солодилова И.А. Смысл художественного текста. Словесный образ как актуализатор смысла: учебное пособие. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. – 153 с.
- 47 Степанов Ю.С. Концепты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.
- 48 Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 141 с.

- 49 Труфанова И.В. Прагматика несобственно-прямой речи: монография. – М.: «Прометей», 2000. – 569 с.
- 50 Уфимцева А.Н. Слово в лексико-семантической системе языка. – М.: 2008. – С. 12-15.
- 51 Фесенко С.Л. Лингвокогнитивные модели эмоций в контексте национальных культур: дисс. ...канд. филол. наук. – М., 2004. – 199 с.
- 52 Фесенко Т.А. Эмоциональные концепты в структуре вербальной модели менталитета. – Тамбов, 2001.
- 53 Филимонова О.Е. Стативная синтаксема. – Л., 1978.
- 54 Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: учебное пособие. – СПб: ООО «Книжный Дом», 2007. – 448 с.
- 55 Чаковская М.С. Текст как сообщение и воздействие. – М., 1986. – 128 с.
- 56 Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 208 с.
- 57 Шаховский В.И. Типы эмотивной лексики // Вопросы языкознания. – 2004. – № 1. – С. 39-47.
- 58 Шаховский В.И. Эмоции как объект исследования в лингвистике // Вопросы психолингвистики. – 2009. – № 9. – С. 29-42.
- 59 Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сборник статей. – 1975. – С. 193-230.
- 60 Ярцева В. И. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.