

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Санкт-Петербургский государственный университет  
Филологический факультет  
Кафедра романской филологии

Галич Алина Сергеевна

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ХОРРОР В ЛИТЕРАТУРЕ (НА  
МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ О. КИРОГИ)

Выпускная квалификационная работа

Основная образовательная программа бакалавриата по направлению  
подготовки 035700 «Лингвистика», образовательная программа  
«Иностранные языки», профиль «Испанский язык»

Научный руководитель:

к.пед.н., доц. О.К. Войку

Рецензент:

к. ф. н., доц. Н. П. Сытнов

Санкт-Петербург

2017

## **Оглавление**

Generating Table of Contents for Word Import ...

## ВВЕДЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию стилистических особенностей литературы ужасов с точки зрения ее неотъемлемой эмотивной составляющей, как сферы языкового сознания, базирующейся на образном мышлении. Следует отметить, что в условиях создания автором эмоциональной ситуации в художественном тексте, в отличие от устной формы ее реализации, сопутствующие просодические и кинесические характеристики высказывания отражаются посредством вербальных средств передачи информации, или восполняются возникающими в сознании адресата (читателя) образов на основе его собственного чувственного опыта.

Специфика художественного текста, чья жанровая принадлежность в современной культуре определяется заимствованным из английского языка понятием «хоррор», заключается в достижении определенной прагматической задачи, которая состоит в передаче читателю эмоционального состояния страха, испуга, нервного возбуждения. Страх, как самая интенсивная по своему психологическому воздействию негативная эмоция, является универсальным, общечеловеческим эмоциональным переживанием, в связи с чем необходимые для его репрезентации в речи специализированные языковые ресурсы наличествуют в системе большинства мировых языков, в том числе в системе испанского языка.

**Актуальность** темы исследования обусловлена прежде всего тем, что на современном этапе развития науки о языке господствует антропоцентрическая направленность лингвистических исследований в различных областях функционирования языка. С учетом личностно-ориентированного характера научных тенденций XX-XXI вв., при проведении комплексного филологического анализа художественных текстов уделяется повышенное внимание языковой личности автора и присущему ему индивидуальному осмыслению и восприятию окружающей

действительности, что обеспечивает многообразие способов реконструкции эмоционального состояния в процессе создания того или иного литературного произведения.

С другой стороны, выбор исследуемой нами области текстового отражения внутренних переживаний человека, характеризующейся своеобразием общего эмоционального настроения и высокой степенью манипулятивного влияния на психику адресата, объясняется неугасающим интересом к жанру ужасов до настоящего времени. Более того, появляются все более модернизированные средства воздействия на психо-эмоциональное состояние реципиента, расширяются границы художественных миров, воплощаемых на страницах книг или на экранах электронных устройств, что, несомненно, снижает степень восприимчивости постоянной аудитории к манифестации ужаса и требует поиска новых методов получения желаемого эстетического эффекта.

В качестве **материала** исследования нами были отобраны наиболее яркие рассказы уругвайского писателя Орасио Кироги (1878-1937), в критических кругах часто именуемого «южноамериканским Эдгаром По», из сборников “Cuentos de amor, de locura y de muerte” (1917), “Anaconda” (1921) и “Los desterrados” (1926), которые в литературной традиции также получили название «черные» рассказы. На первоначальном этапе исследования было рассмотрено 23 рассказа писателя, а также было уделено внимание классическим произведениям литературы ужасов наиболее известных мастеров поэтики кошмара.

**Объектом** исследования является текстовое воплощение эмоционального состояния субъекта, отдельные контексты анализируемых нами литературных произведений, содержащие в своей структуре специфические эмоциональные маркеры.

**Предметом** исследования являются разнообразные лексические и синтаксические средства речевой выразительности, служащие для отражения внутренних переживаний человека под влиянием характерных для данного

жанра сюжетных коллизий и создания напряженной, нагнетающей страх атмосферы в художественном произведении.

**Цель** исследования заключается в проведении лингвостилистического анализа эмотивного художественного текста на примере рассказов О. Кироги с привлечением лингвопсихологических методов исследования.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие **задачи**:

1. Рассмотреть феномен литературы ужасов в культурологическом плане.
2. Выделить ключевые признаки, отличающие произведения в жанре ужасов от близких по тематике и смысловому содержанию произведений другой жанровой разновидности.
3. Описать наиболее распространенные методы лингвостилистического анализа художественных текстов, предложенные отечественными и зарубежными исследователями
4. Проанализировать основные способы выражения эмотивного содержания в творчестве Орасио Кироги, опираясь на работы, посвященные изучению проблеме репрезентации эмоций в произведениях русской классической литературы.

**Структура** работы обусловлена ее целью и задачами. Работа состоит из введения, двух глав – теоретической и практической, заключения и списка использованной литературы.

При написании работы были применены такие **методы научного исследования**, как изучение научной литературы, отвечающей целям нашего исследования, отбор художественных произведений для проведения лингвостилистического разбора, последующий анализ отобранной нами литературы, включающий в себя метод контекстуального анализа, и описательно-аналитический метод. Отбор примеров для анализа осуществлялся согласно установленным критериям методом сплошной выборки.

**Практическая значимость** проведенного нами исследования определяется возможностью осуществления дальнейших научных разработок в области изучения языковых особенностей эмотивных текстов на основе полученных в результате анализа сведений, применением этих данных в практических целях для интерпретации испаноязычных художественных произведений. Данные исследования также могут быть использованы для дальнейшего изучения в курсах лекций теории и практики перевода, лингвокультурологии.

## **Глава 1. Жанровые особенности литературы ужасов**

### **1. Современный подход к толкованию жанра хоррор в литературе**

Приступая к изучению выбранного нами материала исследования, мы столкнулись с проблемой определения четких, объективных границ жанра хоррор в теории литературы, несмотря на многочисленные попытки авторов монографий и статей, посвященных данной тематике, описать положение литературы ужасов в общей жанровой системе на основе тех или иных ключевых признаков (композиция, сюжетная организация произведений типичные герои, место действия, и др.).

В связи с неоднозначным толкованием термина «хоррор», заимствованного из английского языка, которое используется в современном литературоведении в качестве синонимичного именованя литературы ужасов и переводится, собственно, как «ужас», а шире, как «напряженное, болезненное ощущение отвращения и страха», возникает некоторое расхождение в трактовке таких родственных, на первый взгляд, понятий, как «хоррор», «фантастика» и «триллер». На настоящем этапе развития современной литературы уже сложилось более или менее устойчивое представление о том, что жанр ужасов следует отделять от схожих с ним жанров «фэнтези» и «мистики», а также признать в нем вполне самостоятельную жанровую единицу, несмотря на очевидную и с успехом практикуемую возможность внедрения элементов хоррора, как в произведения жанра фантастики, так и в иные литературные жанры.

По мнению современного писателя М. С. Парфенова, причисление жанра «хоррор» к одному из подвидов фантастики является ошибочным, поскольку элементы порожденного авторской фантазией фиктивного мира, вступающие в оппозицию реальное – ирреальное, что именуется фантастическим допущением, отнюдь не являются базовой составляющей произведений в жанре хоррор, равно как и мистический, сверхъестественный компонент [Парфенов: 2012]. Анализируя вышесказанное, можно заключить, что методы воздействия литературы ужасов на читателя не ограничиваются

строго определенным набором художественных средств, а способны передавать необходимое настроение и эмоциональный посыл, «жонглируя» разнообразными литературными приемами и вплетая в себе элементы как актуальной действительности, так и вымышленной реальности. С развитием отдельных видов искусств, в частности, кинематографа и даже сенсационно причисленных к ним в последнее время компьютерных и видео игр, жанр хоррор выходит за рамки живописи и литературы, открывая новые возможности для погружения зрителя и в то же время участника происходящего на экране в мистическую фантасмагорию, в глубины человеческих фобий и самых кошмарных снов и переживаний.

Кроме того, важно отметить, что с точки зрения западной культурной традиции, сыгравшей неоценимую роль в становлении исследуемого нами жанра литературы, само понятие хоррор включает в себя не только произведения шокирующего, вызывающего яркую реакцию содержания, но и сюжеты с вкраплениями мистических, необъяснимых с точки зрения науки явлений, учитывая тот факт, что в конечном счете все вышеперечисленное подчиняется основополагающему замыслу данного жанра, который мы подробнее рассмотрим в дальнейшем ходе исследования.

М.С. Парфенов приводит следующее определение жанра ужасов, на наш взгляд, являющееся наиболее исчерпывающим: «Хоррор – жанр преимущественно популярной массовой литературы (но также и искусства в целом), главной отличительной чертой которого является непосредственное обращение автора к эмоции страха, ориентация автора на эмоциональное поле страха во всем его многообразии» [Парфенов: 2012].

Нам представляется важным в ходе раскрытия основной темы исследования привести некоторые дополнительные замечания в отношении самого определения понятия «жанр», поскольку на сегодняшний день допускается иная классификация современной художественной литературы, которая, тем не менее, вступает в противоречие с классической дефиницией вышеупомянутого термина. Хоррор и мистика в той форме, в которой мы



привыкли их наблюдать и оценивать в контексте существующего на данный момент культурного пространства, причисляются к явлениям массовой, в более узком смысле жанровой литературы. Она отличается исключительным разнообразием и пользуется огромным успехом у читательской аудитории. Укажем основные признаки, характеризующие культурный феномен массовой литературы: ориентированность на широкие массы населения, удовлетворение их первичных запросов и потребностей в получении удовольствия, снятия эмоционального напряжения, так называемом «убийстве времени», в связи с чем выходящие из-под пера литературные опусы обычно не отличаются изысканным слогом, в них отсутствует ярко выраженная позиция автора; сюжет, как правило, выстроен в соответствии с общепринятыми и ожидаемыми читателями канонами, имеет точки соприкосновения с актуальной действительностью, но и герои также отбираются по шаблонному принципу и действуют по законам жанра. Вследствие наличия такого рода рамок и условностей, а также навязчивого, но оправданного культурной реальностью стремления угодить даже неквалифицированному, не разборчивому в эстетическом плане читателю, массовая литература часто рассматривается литературными критиками с негативной стороны и именуется «легким чтивом», «мурой», «китчем».

Однако с развитием как популярной литературы, так и противопоставляемой ей «высокой», интеллектуальной соперницы проведение очевидных границ между двумя полюсами становится все более проблематичным: «Серьезная и массовая литературы все чаще обмениваются мотивами, приемами из своих арсеналов, адаптируя их для своих целей, соревнуясь в эффективности их использования. Взаимопроникновение “высокой” и массовой литератур воспринимается сегодня как естественная и неоспоримая характеристика постмодернистской ситуации», - отмечает М. Амусин [Амусин: 2009]. Безусловно, востребованность массовой литературы отнюдь не является прямым доказательством ее несостоятельности по сравнению с элитарными, высоконравственными литературными

произведениями, эта особенность скорее свидетельствует о том, что в массовой литературе зачастую функционируют мотивы и художественные образы, вызывающий жгучий интерес читателя, активно воздействующие на его сознание и психику, смело играющие с его воображением. Именно поэтому в популярной литературе так широко культивируется сфера потустороннего, необъяснимого, загадочного, что приводит к активному заимствованию сюжетных коллизий, антуража, аутентичных типажей персонажей у основоположников классического «готического романа» и их преемников.

Что же касается жанровой литературы (*genre fiction*, *popular fiction* или *category fiction* в англоязычной традиции, *literatura de género* - в испанской), то ее центральной осью, жанрообразующим каркасом служит именно сюжет, развитию которого уделяется максимальное внимание для сохранения основных структурных характеристик той или иной категории произведений. Это связано с той особенностью данной литературы, что, как мы уже отмечали ранее, ход событий и действия героев предопределяются условным сценарием, набором типичных ситуаций, в том числе с расчетом оправдать ожидания приверженцев данной категории литературы. Психологические портреты персонажей прорисовываются очень слабо, развитие их характеров отходит на задний план, теряясь на фоне очевидной выразительности и замысловатости антуража и иных, влияющих на создание соответствующей атмосферы комбинаций факторов. Разумеется, штампованность и нарочитая сконструированность текстов массовой и жанровой литератур лишь способствует ее популярности и востребованности в читательской среде.

Тем не менее, если не касаться частных случаев, массовая литература является выразителем идей целого коллектива, вносит свою лепту в социально-культурную организацию общества, апеллируя к таким ключевым для формирования коллективного сознания понятиям как, прежде всего, мифы и мифологемы, а также к различным стереотипам и предрассудкам, определяющим модели поведения, способы самоидентификации личности

при ее столкновении с реалиями повседневности. Как подчеркивает С.С. Хоружий, «мифологемы, разумеется, принадлежат к области всеобщего, универсального, да и число их в обиходе любой культуры вовсе не безгранично; но в то же время они оказываются способом и орудием утверждения уникальной неповторимости человеческой судьбы» [Хоружий, 1996:527].

Таким образом, как следует из вышеизложенного, несмотря на то, что массовая литература по своей природе далека от поиска глубинных экзистенциальных смыслов, от решения неизменно встающих перед обществом нравственных и духовных проблем, она утверждает ряд кристально-ясных для массовой аудитории социокультурных ценностей и ориентиров, санкционирует авторитетные, устойчивые мнения, формирует собственную образно-знаковую систему национальной культуры, символы и знаки которой находят отклик у каждого адресата популярной литературы, в том числе и литературы ужасов.

## 2.                   **Становление классической литературы ужасов. Понятие готического романа**

Возникновение литературы ужасов и ее последующее выделение в отдельное литературное направление обыкновенно связывают с утверждением на литературной арене в конце XVIII в. нового прозаического жанра, а именно **«готического романа»**.

Первоначально термин «готический», введенный в широкое употребление деятелями искусства эпохи Возрождения, применялся в качестве синонима определения «варварский» по отношению к средневековому искусству в противовес античному, классическому стилю. Само слово «готический» происходит от итальянской лексемы «gotico», что означало нечто «непривычное, варварское» и имело отрицательную коннотацию. Однако впоследствии, с упрочением предромантических эстетических принципов в XVIII в., значение термина перестает восприниматься как сугубо негативное, подчеркивается его соотнесенность с ценностями и идеалами культуры Средневековья. «Именно предромантики открывают эстетическое богатство народного творчества, опровергают устоявшуюся мысль о «невежестве» народа, о «грубости» и «неэстетичности» его произведений» [Вершинин, 2003:178].

Авторов готической прозы привлекает таинственность средневековых сказаний и легенд, они обращаются к сюжетам и культовым образам рыцарских романов, заимствуют неповторимый средневековый колорит, дополняя его мистическими мотивами и кровавыми интригами. Как утверждает О.В. Разумовская, готические тексты характеризуются общим стремлением проникнуть в глубину неведомого, раскрыть некогда запретные для просветительской мысли тайны: «Готические романы, повести и драмы нередко обращаются к таким «проблемным» темам, как душевные болезни, религиозный фанатизм, тяга к насилию, инцест, сексуальная развращенность, а также иррациональные и мистические явления» [Разумовская, 2014:51].

Начало готической традиции в литературе положил роман английского писателя Г. Уолпола «Замок Отранто» (1764г.), оказавший колоссальное эстетическое воздействие на читателей-современников писателя. Его технические приемы, композиционные элементы, воссоздающие атмосферу кошмарного и сверхъестественного, с успехом подхватили продолжатели. На фоне популярности литературы страха и ужасов появился целый ряд произведений, пропитанных духом мрачных подземелий и таинственных замков, с кишащими в них эфемерными силуэтами, привидениями, зловещими созданиями, будоражащими воображение. Прежде всего, яркими явлениями в готической литературе по праву считаются романы А. Радклиф, например, «Удольфские тайны», «Итальянец», фантастическая повесть «Ватек» У. Бекфорда, «Мельмот Скиталец» Ч.Р. Метьюрина, «Франкенштейн, или Современный Прометей» М.Шелли, произведения К. Рив («Старый английский барон») – теоретика романного жанра и преемницы Г. Уолпола. Наконец, особое значение придается роману «Монах», принадлежащего перу совсем юного английского автора М. Г.Льюиса, шокировавшего общественность обилием изображения табуированных реалий, чудовищных происшествий и откровенных сцен. Роман принес М. Г. Льюису скандальную известность, но вместе с тем расширил жанровые границы готической литературы, до известной степени повысил градус сверхъестественного ужаса, а также породил более высокоразвитого с психологической точки зрения героя, обуреваемого целой палитрой противоречивых чувств и страстей.

В дальнейшем, в силу стремительного освоения новых сфер действительности, в готической литературе выделились новые жанровые формы, в которых готический источник получает переосмысление, насыщается детективными перипетиями или создает «экзотический фон» для развертывания роковых страстей. На современном этапе развития литературы ужасов готическая тематика переживает второе дыхание, выходит на новый виток развития, но, конечно, в несколько видоизмененном формате.

В целом, в характеристике готического направления очевидным образом выделяется ряд общих черт, что позволяет рассматривать его как целостное единство. Итак, возьмем за основу при описании эстетики готических романов признаки, отмеченные аргентинским эссеистом С. Родригесом:

- *Место действия* – преимущественно старинный замок или монастырь. Данный архитектурный топос является одним из важнейших средств для закручивания интриги повествования.
- *Нагнетание таинственной, напряженной атмосферы*: одна только жуткая обстановка способна вселить страх в души читателей, накалить до предела нервы.
- *Проклятие*, унаследованное от предков и нависшее над местом обитания главных действующих персонажей или наведенное на самих героев (нынешних или бывших владельцев этого жилища).
- *События сверхъестественного или необъяснимого происхождения*.
- *Бурные, неистовые эмоции*, переживаемые персонажами: приступы паники, душевные волнения, в том числе угнетенное моральное состояние, тревога, паранойя, муки ревности и болезненная любовь.
- *Скрытый эротизм*: на фоне мистической атмосферы разворачиваются трудноразрешимые любовные конфликты, вызывающие мрачные, душераздирающие порывы.

Часто в произведении фигурирует образ девушки, оказавшейся в бедственном положении; женские персонажи попадают в отчаянные ситуации, которые провоцируют обмороки, стенания, иступление. Подобные обстоятельства призваны вызвать сочувствие у читателя. Неизбежный антагонист – злодей-тиран в лице отца, мужа, правителя или настоятеля монастыря, который склоняет беззащитных героинь к совершению любого рода гнусного, безнравственного или неприемлемого поступка.

- *Намеренное введение в заблуждение*, когда эмоции персонажей вмешиваются в естественный порядок вещей, или в том случае, когда

внешняя среда в том или ином эпизоде определяет внутреннее состояние героев [Rodríguez, 2007:18].

Разумеется, нельзя не отметить, что частота встречаемости того или иного канонического мотива или антуражного компонента в готических произведениях варьируется в зависимости от интенции автора, от индивидуального осмысления эстетики готического искусства и влияния динамичной эволюции жанра.

Наряду с этим следует обратить особое внимание на очевидные различия в восприятии и усвоении культуры «мрака и кошмара» в германской и романской литературных традициях, свидетельства которым мы находим в работах как англоязычных, так и испаноязычных ученых. Нам хорошо известно то обстоятельство, что ужас был неизменным атрибутом различных колдовских обрядов и магических ритуалов, а вера в сверхъестественное среди населения, особенно в эпоху Средневековья, была настолько сильна и непоколебима, что присутствие в устно-поэтическом творчестве наших предков упоминаний о неведомых и вземных силах имело вполне резонное основание. Фольклор – народные сказания, баллады и легенды – был тесно связан с отправляемыми мистическими культами, так широко распространенными среди обитателей западных земель. Г. Лавкрафт, один из столпов мировой литературы ужасов, придерживается той точки зрения, которая уже была высказана некоторыми исследователями, в частности, В.М. Фриче. Российский литературовед полагает, что, по сравнению с масштабами распространения фантастического мироощущения в немецкой и английской литературе, плоды творчества романских гениев уступают колоссальному наследию своих северных соседей, поскольку, возможно, южные народы менее склонны попадать под власть фантастических чар [Фриче, 1912:171]. В свою очередь, Г. Лавкрафт в статье «Сверхъестественный ужас в литературе» подытоживает: «Там, где сильнее проявляла себя мистическая северная кровь, атмосфера народных сказок была более напряженной, ибо на творчестве романской расы есть четкий след рационализма, отвергающий

даже ее собственные самые причудливые суеверия и многие обертоны из волшебств, столь характерных для творчества нашего лесного и промерзшего населения» [Лавкрафт: 2000].

Впрочем, и испанские специалисты главным образом характеризуют социально-историческую среду, сложившуюся на Иберийском полуострове к моменту вспышки массового интереса к зловещей литературе, как неблагоприятную для развития и распространения готических тенденций, и выносят Испанию за рамки европейского пространства, охваченного фантасмагорией кошмара. Так, Р. Ллопис говорит о том, что новеллистический жанр литературы ужасов (*el cuento de miedo*), который обрел благодатную почву на южноамериканском континенте, в Испании, можно сказать, не нашел своей ниши. Объясняет он такое отторжение тем, что на первом плане всегда выступало реалистическое направление, следовательно, писатели тяготели к правдоподобию отражению действительности, отличались суровым рационализмом, поскольку произведения с элементами необычайного вымысла в целом не воспринимались всерьез [Llopis: 2013]. М. Сантос подтверждает данную особенность: «El realismo era algo más que una exigencia, un sentir profundo clavado en lo más hondo de la conciencia hispánica. La consecuencia sería que las escenas sobrenaturales se desdibujaron y los fantasmas que vagaban por sus páginas encontraban todos una explicación lógica y racional a su «anómalo» comportamiento» [Santos].<sup>1</sup> Кроме того, литература подвергалась строгой цензуре, что создавало дополнительные препятствия для проникновения в страну модных веяний Европы.

Однако мы лишь частично можем согласиться с исследователем, поскольку истории известны имена блестящего поэта Х. Кададьсо (“*Noches lúgubres*”), крупнейшего романтика Г. А. Беккера (“*Rimas y leyendas*”), Р.

---

<sup>1</sup>Реализм был не просто потребностью, он скорее исходил из самых глубин испанского сознания как глубокое чувство. Вследствие этого сверхъестественные сцены приобретали размытые очертания, а все без исключения призраки, блуждающие по страницам, получали рациональное и логическое объяснение своему «аномальному» поведению (*прим. — перевод наш*).



Валье-Инклана, подарившего миру драматургии жанр «эсперпенто», поэта и писателя Ж. Перучо, которого вдохновляла непроницаемая мгла, неизведанные тайны, инфернальные силы. Отдельные признаки готического жанра мы можем обнаружить в произведениях “Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas” (А. Перес-Сапагоса), “La Leandra” (А. Сотомайор), “El Valdemaro” (В. Коломер), “La urna sangrienta o El panteón de Scianella” (П. Родригес), “Vampiro” (Э. Пардо-Басан) в сборнике легенд Х. Соррильи, даже в испанском театре (М. Кинтана).

Между тем, своеобразным толчком к ответному творчеству послужила бурная переводческая деятельность, которая хотя и с некоторым опозданием, опять же по вине цензуры, (первые работы появились только в начале XIX в. – переводы А. Радклиф “El confesionario de los penitentes negros”, “La abadía de la selva”) наводнила испанские библиотеки ледящими душу произведениями английских, немецких и французских авторов, к примеру, Шарля Нодье («Инес де Лас Сьеррас»). Существовали две традиции перевода, одна из которых все еще не допускала господства выразителей иррационального, рассматривала литературу о сверхъестественном исходя из консерваторских убеждений. В то же время под влиянием второй традиции с успехом проводилась адаптация классических готических романов, например, “El Monje” М. Г. Льюиса, а испанские последователи, заимствуя некоторые черты у родоначальников жанра, обогатили готическую литературу новыми смыслами и содержанием. Интересен тот факт, что в Россию готический роман также проникает благодаря формированию переводческой школы, в частности, большое влияние оказывают знаменитые баллады В. А. Жуковского «Лесной царь», «Варвик» и др. Захватывающие дух злоключения героев появляются и в творчестве Н.М. Карамзина («Остров Борнгольм», «Сиерра-Морена»), и в некоторых произведениях А.С. Пушкина («Песни западных славян», «Пиковая дама», «Уединенный домик на Васильевском»). Широко известны готические повести А.К. Толстого – «Упырь» и «Семья вурдалака».



### 3. Национальное своеобразие жанра «страшных рассказов» в испаноязычной литературе стран Латинской Америки

В литературе ужасов Латинской Америки, напротив, достигает своего апогея малый жанр, так называемый **el cuento de miedo**, или **el cuento de terror**, первостепенной целью которого также обозначается намерение вызвать у читателя дрожь, мурашки, беспокойство или тревогу. Исследователь уругвайской литературы М. Бенедетти упоминает о том, что ориентация латиноамериканских писателей на лаконичную форму рассказа является естественной тенденцией в развитии национальной литературы, в пространстве рассказа авторы чувствуют себя более раскованно и свободно. [Benedetti M., 1963:57]. Некоторые ученые называют более прозаическую причину выбора жанра рассказа или новеллы. Издательства были ограничены в возможностях и средствах, не были налажены каналы сбыта, вследствие чего связь между автором и читателем могла быть установлена лишь посредством публикации произведений в печатных изданиях, но в этом случае, несомненно, они должны были быть сравнительно небольшого объема.

Истоки «страшных рассказов», как сообщает С. Браво Росас в монографии “La narrativa del miedo”, восходят еще к временам конкисты и колонизации американского континента. Завоеватели, к примеру, Эрнан Кортес, Берналь Диас дель Кастильо, стремились отразить в хрониках иной, удивительный мир, в некоторых случаях предстающий в мрачных красках, жестокий и ужасающий. Кроме того, из уст в уста передавались пугающие легенды об одержимых женщинах, способных одурманить и погубить, духах, пришедших в мир живых с жаждой мести, о ведьмах и колдунах, и некоторые из них были впоследствии письменно зафиксированы и отражены в сборниках рассказов (Х. Гонсалес, Р. Рохас “El país de la selva”; К. Коль и Тосте “Leyendas puertorriqueñas” и др.) [Rozas, 2013:45].

Но настоящее развитие “cuento de miedo” и приобретение им формальных признаков началось лишь в XIX в. в связи с целым рядом

обстоятельств: достаточно позднее развитие романтической традиции в Латинской Америке, борьба за независимость, а также крайне скудное количество появляющихся произведений литературы ужасов в Испании, что не позволяло приобщиться к эстетике кошмаров жителям латиноамериканских стран. Однако близость к Северной Америке, тем не менее, сделала возможным распространение влияния уникального писателя и поэта, настоящего символа литературы о сверхъестественном – Эдгара Аллана По.

Одни из самых известных произведений Э. По были бережно переведены (“El Corazón Delator”, “Los asesinatos en la Calle Morgue”, “El Cuervo”), многие писатели посвящали ему хвалебные речи, а по прошествии некоторого времени появились первые подражания – “Gaspar Blondín” (Х.Монтальво), “Lanchitas” (Х. Барсенас), “Quien escucha su maloye” (Х. Горрити) и др. Эти рассказы изобилуют лексикой из семантического поля ужаса, в частности, мы можем встретить лексемы “espantoso”, “horrible”, “pavoroso”, “horroroso”, “fantasma”, “pesadilla”, которые являются «универсальными раздражителями» для каждого человека. Они также содержат элементы антуража готических произведений – дома с привидениями, бушующую стихию, восставших мертвецов, но в широком плане литературу ужасов стран Латинской Америки нельзя назвать готической, она прежде всего эклектична.

Указанную специфичность латиноамериканского хоррора С. Браво Росас доказывает следующим образом: “El terror y el horror cumplen el precepto de la inclusión, pues las narraciones de este tipo suelen ser “textos productores” que construyen en su arquitectura argumental a través de otros (góticos, históricos, nacionales...) y juegan a deconstruir y crear diversos códigos

mediante el humor, la ironía, lo difuso o lo ambiguo. Quizás su éxito se base sobre este sincretismo que destilan, su fragmentación y su ludismo”<sup>2</sup> [Rozas, 2013:9].

Наряду с Эдгаром По, его соотечественник, критик Э. Уилсон особо выделяет еще троих отцов-основателей жанра, чьи произведения относятся в большей степени к высоко интеллектуальной литературе, чем к доступному пониманию массового читателя. Это Натаниэль Готорн, Герман Мелвилл и Николай Гоголь. Э. Уилсон подчеркивает тот факт, что рассказы этих писателей сочетали в себе как элементы «страшного рассказа», так и психологической новеллы или басни. Введение в сюжет повествования демонических фигур или привидений не было для авторов самоцелью, они лишь служили символами для выражения сверхъестественного ужаса [Wilson, 1972:150].

Их самыми продуктивными и выдающимися последователями в Латинской Америке были признаны Клементе Пальма (Перу) – “Cuentos malévolos”, Хулио Кортасар (Аргентина) - “Casa tomada”, “Todos los fuegos el fuego”, “La noche boca arriba” и Орасио Кирога (Уругвай) - “El síncope blanco”, “Los desterrados”, “Cuentos de amor, delocura y demuerte”. Кроме того, мы можем отметить мексиканских писателей, которые в различные периоды своего творческого пути обращались к жанру *cuentos de miedo*, таких как Карлос Фуэнтес (“Aura”, “Cumpleaños”, “Inquieta compañía”) и Хуан Рульфо (“Pedro Páramo”, “Luvina”, “Talpa”).

Таким образом, и в XX столетии жанр «страшного рассказа» продолжал существовать и эволюционировать, адаптируясь к требованиям и ритмам новой эпохи. Немаловажное значение для этого периода и последующего развития жанра *horror* имеет выход на литературную арену двух новаторов в

---

<sup>2</sup>Страх и ужас отвечают принципу интеграции, поскольку произведения такого рода обыкновенно являются «продуктивными текстами», чья сюжетно-композиционная организация строится на основе готических, исторических, народных и иных текстов, и которым присущи игры с разнообразными культурными кодами, их разложение и созидание через юмор, иронию, двусмысленность, неоднозначность. Вероятно, успех этого жанра связан, прежде всего, с его ярко выраженным синкретизмом, фрагментарностью и людизмом (прим. — перевод наш).

области кошмаров и мистики – Говарда Филлипса Лавкрафта в начале века и Стивена Кинга в 70-х годах. Последний из них, ныне именуемый «королем ужасов», является страстным поклонником творчества автора «Мифов Ктулху» и создателя отдельного поджанра «лавкрафтовских ужасов», в основе которых лежит идея психологической боязни неведомого, неизведанного. С. Кинг также уделяет значительное внимание загадкам человеческой природы, восприятию ужаса человеческой психикой. Несмотря на немалую долю фантастической составляющей в его произведениях («Кэрри», «Крауч-Энд», «1408»), авторская реальность С. Кинга близка и понятна читателю, поскольку попадающие в различные передраги персонажи заимствованы из повседневной жизни. Такой подход обуславливает коммерческий успех писателя, его истории будоражат кровь, захватывают и не отпускают.

Как и при рассмотрении готической литературы, последующим шагом обозначим основные признаки жанра «страшных рассказов». Его определяющая характеристика – включение мотива сверхъестественного и необъяснимого, абсолютно несводимого к известному нам пространству вселенной, ломающего все существующие нормы и утверждающего законы, которые нам не суждено понять и уложить в сознании. Темы рассказов могут быть разнообразными, например, мертвые, вернувшиеся к жизни, оборотни, о которых слагали местные легенды, трагическая смерть, извращенная любовь, безумие и т.п. Что касается языковых особенностей «*scientodeterror*», особую изюминку жанру придает постоянный контраст между утонченным, высоким стилем, насыщенным всевозможными художественными средствами, и грубой, отталкивающей, но при этом сверхэкспрессивной лексикой. А. Биой Касарес также относит к основополагающим средствам внезапность, неожиданность (*la sorpresa*). Подобный эффект можно создать не только посредством сюжетными ухищрений, но и вербальным способом, а также с помощью знаков препинания [Borges, 1977:5]. Вместе с тем необходимым условием для максимального воздействия является создание

ощущения у читателя причастия к действию или возможности реализации описываемых событий в реальной жизни, то, с чем действительно он мог бы столкнуться лицом к лицу.

#### 4. Культурно-исторические предпосылки развития литературы ужасов

В связи с неугасающим развитием жанра хоррор возникает вопрос: чем обусловлен столь чрезвычайный интерес к подобного рода мрачной, оккультной тематике?

А. Ю. Григоренко в своем сборнике очерков, посвященных проблеме негативного влияния на сознание людей приобщения к различным религиозно-мистическим культам, духовной бедности общества, упадка морали и нравственности, приводит следующие аргументы: «В момент перехода от старой общественно-экономической системы к новой, в период кризиса старого общества всегда наблюдался повышенный интерес членов этого уходящего в небытие общества к мистике и иррационализму». [Григоренко, 1986:13]. Иначе говоря, в эпоху разрушения привычных для общества ценностей и моральных ориентиров, распространения апокалипсических, пессимистических настроений относительно реально проживаемого культурного пространства, апатии, разочарованности в своем бытии и прочих губительных для социальной стабильности состояний пробуждается искусство, наполненное ужасами, страхами и кошмарами мятущегося в безверии в светлое будущее человечества.

Но значительно ранее, в самом начале XX в. подобные причинно-следственные связи отмечал и В.М. Фриче, по мнению которого сумрачный, безрадостный колорит, присущий творчеству немалого числа писателей и поэтов эпохи романтизма (Новалис, Э. А. По, Ш. Бодлер и др.), вызван в большей степени колоссальными, стремительными преобразованиями общественного строя, а не сензитивным психологическим состоянием, не обостренной нервозностью, исходящими из особенностей душевной организации [Фриче, 1912: 290]. Очевидно, что вырисовывающаяся картина страданий отесненных на периферию жизни широких масс населения определяла и читательский спрос: в условиях сложившихся немилосердных



обстоятельствах усиливалась тяга к произведениям, проникнутым духом кошмара, страхом перед темными, неведомыми силами и хаосом на земле.

Вслед за ученым выделим наиболее симптоматичные в этом отношении периоды в истории развития общества, когда социальная нестабильность и нескончаемая борьба за место под солнцем или даже за выживание спровоцировали бурное распространение и укоренение в художественных произведениях суеверий, жутких, ужасающих образов, демонических существ и зловещих символов.

Прежде всего, эпохами «торжества мрачного, как ночь, убийственного пессимизма» являются конец Ренессанса (конец XVI в.), Романтизм (конец XVIII и начало XIX в.) и Модернизм (конец XIX в. – начало XX в.) [Фриче, 1912:5]. Каждое из этих столетий прославлено своими вехами в искусстве, породило новые литературные направления и течения, оказало глубокое влияние на дальнейшее развитие литературы, а фоном для плодотворной творческой деятельности служили практически тождественные внешние условия, имевшие своим следствием цикличность некоторых мотивов, сюжетов и образов. Так, к примеру, Н.А. Бердяев, рассуждая о причинах кризиса гуманизма на страницах «Смысла истории», приходит к выводу, что переход к индустриальному обществу негативно сказался на необходимой и естественной взаимосвязи человека и природы, вывел индивида из душевного равновесия, в то же время разобщи́л и само человечество. Кроме того, философ затрагивает проблему «массовизации культуры», вызвавшую огромный резонанс среди представителей науки и искусства: «Демократизация культуры, распространение культуры на человеческие массы и вхождение масс в культуру изменяет весь уклад жизни и делает невозможным это средне-аристократическое человеческое царство. Этот процесс ставит на совершенно другие рельсы, на другие пути, всю человеческую историю. Человек, к концу новой истории, в период кризиса гуманизма, переживает глубокое одиночество, покинутость, оставленность» [Бердяев: 1923]. Но долго в таком состоянии он пребывать

не способен, он ищет спасения, избавления от тревоги и паники в группе, в коллективе. Постепенно нарождаются целые пласты населения, именуемые «массами». Безусловно, мы не можем не упомянуть в связи с вышеизложенным точку зрения, высказанную относительно данного феномена испанским философом Х. Ортегой-и-Гассетом, который не скрывает свои опасения по поводу усиливающегося влияния масс во всех сферах жизни общества, в частности, их неоднозначное доминирование в области культуры, навязывание собственных предпочтений и интересов.

Однако больший интерес в контексте нашего анализа предпосылок, определивших становление литературы ужасов, представляет подход ученого к вопросу самоощущения своей эпохи. Он говорит о предполагаемом существовании своеобразных «эпох исполнения», которые воспринимают себя как кульминационную вершину в процессе эволюции, получая удовлетворение от собственной гармоничности и зрелости. Все остальные эпохи кажутся им лишь преддверием, переходным периодом, не достигшим идеала и живущим иллюзиями и бесплодными фантазиями. В конечном счете, когда подобной «эпохе исполнения времен» приходит логический конец, поскольку самолюбование приводит к бездействию, а бездействие – это начало конца, невосприимчивые к новшествам и переменам «дети» этой эпохи чувствуют себя наиболее уязвимо, подавленно, новые времена представляются им крахом надежд, деградацией и светопреставлением. [Ортега-и-Гассет, 1991:59].

В такой среде мечтательный, впечатлительный человек полностью отдается во власть своим грезам и видениям, а подчас стимулирует их, используя разнообразные искусственные методы, в большей степени наркотические вещества. Измененные состояния сознания, например, гипноз, транс, практики, позволяющие добиться погружения в иное измерение, - все это постепенно занимает свою нишу среди увлечений подвластным мистическим настроениям индивидов. Образуются спиритические кружки, появляются новые учения, связанные с оккультизмом и эзотеризмом,

возникает интерес к людям с паранормальными способностями. То, что находится за гранью реальности, что недоступно для понимания человека, окутанное тайной и пеленой мрачной фантастики, культивировалось как в обществе, так и в литературе. Исследователь А. Ю. Сорочан особо подчеркивает то, что «экстравагантное возбужденное воображение само рождает новый язык, он непривычен, он шокирует и ужасает— ханжеские приличия отбрасываются в сторону, вместе с объяснениями, которые могут сохраняться в качестве разве что рудиментарного дополнения к романтической образной системе» [Сорочан, 2015:10].

Оборотная сторона природы, бегство от опротивевшей реальности, сновидения, плоды разыгравшегося воображения служили источником вдохновения для представителей романтизма. Именно романтики внесли свежую струю в мрачную эстетику жуткой литературы, возвели на новую ступень литературу ужасов и кошмаров. Более всего в этом преуспели немецкие романтики – Новалис («Гимны к ночи»), Генрих фон Клейст («Семейство Шроффенштейн», «Роберт Гвискар»), Людвиг Тик («Абдалла», «Руненберг», «Белокурый Экберт»), Людвиг-Ахим фон Арним («Изабелла Египетская») и Эрнст Теодор Амадей Гофман («Ночные этюды», «Эликсиры сатаны»). По словам В.А. Женеvского, страх был одним из основополагающих моментов в творчестве этих авторов, практически каждый из них в той или иной мере прибегал к воспеванию смерти, к образу страшного мира [Женеvский: 2006].

Несомненно, феномен страха заслуживает более подробного рассмотрения, учитывая то обстоятельство, что читатели обычно связывают свой интерес к жанру ужасов именно благодаря его эмоциональному воздействию, выбросу адреналина, так как чтение является для них одним из самых безопасных способов оказаться в «царстве тьмы» и под властью безжалостных сил неведомого происхождения. Более того, там, где мы наблюдаем симптомы, в сущности, яркого эмоционального состояния, испытываемого субъектом, очевидным образом мы имеем дело с

художественным текстом, обладающим эксплицитно выраженной коннотацией. Таким образом, исследование предполагает разворот в сторону анализа текстового выражения эмотивного содержания произведения, или его эмоционального настроения. Следовательно, при изучении такого глубокого и сложного явления мы не можем ограничиться лингвистическими рамками и оставить без внимания разработки смежных дисциплин, в частности, психолингвистики.

Подвести итоги главы хотелось бы словами Д. Дж. Скала: «Большинство книг о жанре хоррор начинается со вступлений, объясняющих культурные и мифологические корни этого феномена. Древние кошмары и чудовища находили новые пристанища в произведениях XIX в., которые были затем восприняты и “улучшены” многообразными направлениями искусства двадцатого столетия: чудовища становились все больше и чудовищней, по мере роста кинобюджетов все громче и выразительнее раздавались вопли ужаса – на службу новым технологиям страха ставились все новые и новые возможности. Можно сказать, что история хоррора представляет собой упрощенную и замкнутую на себя локальную версию “прогресса”» [Скал: 2009].

Тем самым мы можем объяснить причины колоссального по накалу эмоций эстетического воздействия преобладающего большинства произведений литературы ужасов на сознание читателей. Несомненно, в процессе восприятия любого художественного текста происходит диалог между автором и читателем, при этом для осуществления своего творческого замысла писатель руководствуется осознанным выбором языковых средств и принципами смыслоформирования, а также собственным эмпирическим опытом и эстетическим взглядами. Эти характерные индивидуальные особенности творчества О. Кироги мы рассмотрим в дальнейшем ходе нашего исследования.

## Глава 2. Стилистический анализ художественного текста

### 2.1. Предмет и задачи стилистики. Проблема выделения лингвостилистики и литературоведческой стилистики.

Прежде чем приступить к непосредственному анализу разноуровневых стилистических явлений, приведем определение понятия «стилистика» и установим, что же является предметом исследования данной филологической дисциплины.

Согласно Современному толковому словарю русского языка Т.Ф.Ефремовой, **стилистика** – это, во-первых, «научная дисциплина, занимающаяся изучением особенностей языка и стиля произведений художественной литературы»; во-вторых, «раздел языкознания, занимающийся изучением выразительных средств языка»; в-третьих, «совокупность выразительных средств и приемов их использования, характерная для какого-либо художественного произведения, писателя, актера и т.п.» [Ефремова: 2000].

В словаре лингвистических терминов Т.В. Жеребило термину «стилистика» и ее разновидностям посвящено 7 словарных статей, более того, само определение понятия аналогичным образом дифференцировано в соответствии с основными направлениями науки: ученый выделяет **практическую (или прикладную) стилистику, функциональную стилистику и стилистику ресурсов**. [Жеребило: 2010]. *Практическая стилистика* исследует функционирование языковых единиц и категорий, а также употребление тех или иных языковых средств в различных формах и конкретных речевых ситуациях. Она опирается на понятие литературно-языковой нормы, тем самым поднимая вопросы, связанные с культурой речи. С практической стилистикой имеет точки соприкосновения *стилистика ресурсов*, иначе называемая *структурная стилистика*. Основной предмет исследования данного направления – разнообразные стилистические ресурсы

языка, в частности, функционально-окрашенные языковые средства, тропы и фигуры, их потенциальные экспрессивные и выразительные возможности, сопутствующие им эмоционально-смысловые оттенки. *Функциональная стилистика*, в свою очередь, является центральным направлением современной стилистики: она занимается типологией функциональных стилей (научный, официально-деловой, публицистический, разговорный, стиль художественной литературы), устанавливает закономерности, которые обуславливают функционирование языка в каждой из представленных сфер речевого общения, определяет соответствующие стилевые нормы этих речевых разновидностей, в том числе с учетом экстралингвистических факторов. В этом смысле функциональная стилистика «все теснее смыкается с прагмалингвистикой, лингвосоциопсихологией, теорией речевых актов и теорией речевого общения, т.е. дисциплинами коммуникативного речеведческого плана» [Кожина: 1968].

Кроме того, в качестве одного из достаточно перспективных направлений в области исследования стилистических потенций языковых единиц выделяется *экспрессивная стилистика*, изучающая укоренившиеся приемы эмоционального воздействия на адресата речевого сообщения, средства достижения выразительности речи, в зависимости от коммуникативных намерений адресанта и условий общения. Ее основы были заложены в работах швейцарского лингвиста Ш. Балли, главным образом в книге «Французская стилистика», посвященной проблеме выявления эмоциональной природы экспрессивных фактов, их идентификации. Следуя своей аффективной концепции, Ш. Балли утверждает, что основная задача стилистики - анализ эмоциональной экспрессии элементов языковой системы [Балли, 1961:12]. С другой стороны, именно швейцарский ученый впервые заявляет о том, что стилистика в ее лингвистическом понимании не должна быть направлена исключительно на изучение своеобразных стилей поэтов и писателей: нельзя упускать из виду и анализ общеязыковых явлений.

Тем не менее, его взгляды неоднократно подвергались критике, например, со стороны А. Мейе («Linguistique historique et linguistique générale») в связи с преимущественным фокусированием ученого на исследовании отдельного взятого аспекта стилистики, которая на практике оказывается многозадачной и многоаспектной. Эти особенности подтверждаются наличием обширной проблематики, описываемой М.Н. Кожиной. Исследователь выделяет 11 приоритетных вопросов, над решением многих из которых ученые-лингвисты бьются и по сей день: к примеру, проблема соотношения лингвистической и литературоведческой стилистики или лингвистического и экстралингвистического в стилистике [Кожина: 1968].

Бесспорно, на современном этапе развития науки существуют и иные, более узконаправленные классификации стилистических дисциплин, в основе которых лежат такие классификационные признаки, как структура речевого акта (стилистика кодирования и декодирования), методики лингвистического анализа текста и т.д. К сожалению, специфика нашей работы не позволяет нам подробнейшим образом осветить все принципы дифференциации стилистики, но мы не можем обойти вниманием теоретические положения, выдвинутые одним из крупнейших специалистов в области языкознания и литературоведения В.В. Виноградовым в первой половине XX в., когда начался процесс по оформлению стилистики в отдельную науку.

Заслуга ученого состоит в первую очередь в том, что, в связи с дискуссионным вопросом о разграничении литературоведческой и лингвистической стилистики, он предлагает оригинальную концепцию, в которой учитывает смежные сферы интересов этих дисциплин. Так, например, в области исследования стиля художественной литературы В.В. Виноградов подчеркивает целесообразность синтеза науки о языке и теории литературы. Иными словами, стилистика художественной литературы, как и изучение индивидуального стиля писателя и его проявления в отдельном

художественном произведении, носит лингво-литературоведческий характер. В конечном итоге, исследователь склоняется к различению *стилистики языка*, или *структурной стилистики* (изучение стилистических свойств единиц языка «как системы систем» вне зависимости от их контекстуальных отношений), *стилистики речи* (в данном случае учитываются конкретные условия функционирования стилистических ресурсов) и, собственно, *стилистики художественной литературы*, направленной на исследование языковых особенностей, элементы стиля художественных произведений [Виноградов: 1963]. Необходимо отметить тот факт, что размежевание стилистики речи и языка вызвано влиянием лингвистической школы Фердинанда де Соссюра, что также существенно способствовало появлению более точных методов анализа и, соответственно, новых ветвей данной филологической науки.

Помимо В.В. Виноградова большой вклад в отечественную стилистику внесли Л.В. Щерба («Избранные работы по русскому языку»), который одним из первых российских языковедов приступил к изучению стилистических ресурсов русского языка; Г.О. Винокур («О задачах истории языка», «О языке художественной литературы»), в центре научного внимания которого находилась функциональная стилистика; В.М. Жирмунский («Теория литературы. Поэтика. Стилистика.»), М.М. Бахтин («Проблема речевых жанров»), а также их последователи Ю.С. Сорокин, Г.В. Степанов, Д.Э. Розенталь, Р.А. Будагов, Ю.С. Степанов и др.

Не менее широко известны имена исследователей из Испании и Латинской Америки - создателей фундаментальных теоретических трудов историко-стилистического истолкования. Перечислим лишь некоторые из них: Р. Менендес Пидаль, М. Менендес-и-Пелайо, Д. Алонсо, А. Алонсо, Ф. Ласаро Карретер.

Однако, как отмечают сами ученые, например, Д. Каталан и М. Криадо, признающие важность разрешения лингвостилистических проблем, в



особенности тех, которые касаются понятий функциональной стилистики, развитие стилистики испанского языка происходило в гораздо более медленном темпе, если сравнивать масштабы разработок их коллег из других европейских стран в один и тот же временной период. Это связано в значительной степени с тем фактором, что в традиционном понимании ученых-испанистов стилистика не могла рассматриваться как отдельная лингвистическая дисциплина, поскольку равнозначным образом филология не воспринималась в разрыве от литературы и наоборот. В то же время известно, какое колоссальное влияние оказывали идеи немецкой идеалистической школы на формирование стилистики на Пиренейском полуострове: лингвистические концепции К. Фосслера, Л. Шпитцера, Г. Шухардта, методологические воззрения Б. Кроче. Эти ученые отрицают существование языка как системы, полагая невозможным выделение отдельных его элементов, поскольку язык – это «выражение духа», творческое и активное порождение индивидуальной деятельности человека. Направление стилистики, исследующее художественное произведение с точки зрения реализации в нем определенной авторской интенции, с которой тесно связан выбор конкретных речевых средств и внутренняя организация самого текста, получило название **генетическая стилистика**. Она оперирует таким понятием как **идиостиль**, или индивидуальный стиль - система содержательных и формальных лингвистических характеристик, присущих произведениям определенного автора, которая делает уникальным воплощенный в этих произведениях авторский способ языкового выражения.

Сторонники эстетического идеализма неоднократно заявляют о том, что изучение любого языка необходимо начинать с его стилистики. С одной стороны, можно аргументировать данную точку зрения таким бесспорным положением, что в широком смысле слова стилистика представляет собой уровень, на котором перекрещиваются между собой другие языковые уровни, несмотря на то, что в языковой иерархии стилистический уровень не обособляется. В данном случае подразумевается следующая специфическая

особенность стилистики, изложенная Г. О. Винокуром: «...в отличие от прочих лингвистических дисциплин стилистика обладает тем свойством, что она изучает язык по всему разрезу его структуры сразу, т.е. и звуки, и формы, и знаки, и их части. Таким образом, никакого «собственного предмета» у неё как будто не оказывается. Действительно, стилистика изучает тот же самый материал, который по частям изучается в других отделах истории языка, но зато с особой точки зрения. Эта особая точка зрения и создает для стилистики в чужом материале её собственный предмет» [Винокур Г.О., 1959].

С другой стороны, приверженность ученых, стоящих у истоков зарождения стилистики испанского языка, индивидуально-психологическому, идеалистическому и эстетическому подходу к пониманию языка и стиля, убежденность в том, что «сколько индивидуумов, столько и стилей», привели к почти полному слиянию стилистики с литературной критикой. В результате, как мы можем наблюдать, в свет вышло бесчисленное множество трудов, интерпретирующих конкретные художественные тексты, в большей степени поэтические, так как именно поэзия считалась наиболее достойной скрупулезного анализа.

Тем не менее, как свидетельствует Н.М. Фирсова, автор «Грамматической стилистики испанского языка», уже в работах Д. Алонсо и А. Алонсо (30-е – 50-е гг. XXв.) происходит переориентация в сторону разграничения лингвистической (*estilística lingüística*) и литературоведческой стилистики (*estilística literaria o ciencia de la literatura*). Она находит свое выражение и в более современных исследованиях Р. Карнисера, Э. Лоренсо, Л. Кальво Рамоса, М. Альвареса Насарио и др. Рассматриваемое подразделение коррелирует с упоминаемым выше делением стилистики на стилистику языка и стилистику речи. А. Алонсо в связи с этим определяет предмет изучения первой как «сверхлогическое», а второй – как «сверхлогическое-индивидуальное», т.е. особенности индивидуальных стилей [Фирсова: 2005].

Безусловно, лингвостилистика и литературоведческая стилистика обладают рядом общих черт. Примером могут служить смежные направления исследований, на которые указывают Т.Н. Шишкова и Х.-К.Л. Попок («Стилистика испанского языка: учебное пособие для студентов институтов и факультетов иностранных языков»):

- 1) Литературный язык в определенный период своего развития
- 2) Язык художественной литературы как особое средство коммуникации, имеющее собственные закономерности и нормы.
- 3) Особенности авторского стиля, которые представляют некоторую систему с присущими ей отличительными признаками. [Шишкова, Попок:1989].

Вместе с тем расхождения между ними настолько велики, что появление столь назревшего вопроса в филологии не представляется бесосновательным. Итак, лингвостилистика анализирует литературно-художественный стиль с позиции общенационального феномена в отличие от литературоведческой стилистики, которая занимается разбором своеобразных языковых средств, характерных для конкретного автора или конкретного художественного произведения. Более того, этот тип стилистики исследует субъективное отношение писателя к родному языку, к эпохе, в которой он непосредственно пребывает, его эстетические взгляды и мировоззренческие установки, что не является предметом изучения лингвистической стилистики. Далее, лингвостилистика описывает нормы литературного языка, сравнивает письменную речь с устной формой передачи информации, характеризует те или иные элементы языка с точки зрения их эмоционально-выразительных потенций, коннотативных, добавочных значений. Литературоведческая стилистика в этом смысле тесно соприкасается с поэтикой и теорией литературы, изучая не только образные средства языка, но и ритмическую организацию текста и т.п. - всего, что формирует оригинальную творческую манеру писателя.

Суммируя вышесказанное, приведем высказывание И. В. Арнольд, основоположника школы стилистики декодирования: «Важнейшее различие между этими двумя типами стилистики состоит в том, что лингвостилистика исследует выразительные возможности языка, а литературоведческая стилистика — особенности использования этих возможностей тем или иным автором, направлением или жанром» [Арнольд: 2002].

В итоге можно с достаточной определенностью сказать, что для достижения цели нашего исследования нам необходимо прибегнуть к методам литературоведческой стилистики, поскольку нашей основной задачей является выявление особенностей жанра ужасов и в то же время анализ языка произведений О. Кироги. Но решение этой задачи выполнимо лишь при условии тщательного изучения языковых фактов, в виду того, что рассмотрение тех или иных художественных составляющих литературного текста предусматривает рассмотрение его лингвистической основы. На этом акцентирует внимание и академик Л. В. Щерба, который утверждает, что перед стилистами стоит цель показать те лингвистические средства, «посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба Л.В.: 1957].

Н.С. Болотнова отмечает, что для наиболее полного понимания текста художественного произведения следует провести 3 этапа филологического анализа, а именно: лингвистический, стилистический и, наконец, последний этап – литературоведческий. [Болотнова, 2007:27]. В некоторых случаях наблюдается объединение методов лингвистического и стилистического анализа (**лингвостилистический анализ**). Ввиду того, что филология является комплексной наукой, интерпретация тех или иных составляющих рассматриваемого произведения может проводиться под различным углом, что обеспечит глубину осмысления и освещения самых примечательных особенностей и закономерностей художественного текста.

Осознавая всю многогранность возможных методов исследования, в данной работе мы не претендуем на доскональнейшее описание интересующих нас языковых средств, однако мы закладываем фундамент для предполагаемого дальнейшего изучения литературного текста как многопланового культурного феномена.

## 2.2. Анализ языковых особенностей отражения эмоционального состояния страха в рассказах О. Кириги

Итак, в общих чертах, «лингвистический анализ художественного произведения предполагает рассмотрение его как искусной организации языковых средств, отражающих определенное идейно-тематическое и образное содержание, способное вызывать у читателя эстетический эффект». [Болотнова, 2007:34].

В нашем случае, говоря о произведениях в жанре хоррор, желаемый эстетический эффект заключается в достижении определенного эмоционального отклика адресата, что проявляется на практике в переживании им чувства «страха» в различной степени его интенсивности. В пособии С.В. Минибаевой («Лингвоанализ текста: практика исследования эмотивного текста»), на методику исследований которой мы будем опираться в практической части нашей работы, страх именуется одним из самых сильных и ярких психологических ощущений, который доставляет человеку явный дискомфорт, продуцирует ответную реакцию организма (нервной системы и психики).

Вполне справедливо отметить, что данное эмоциональное состояние является в некоторой степени универсальным для всего человечества, вне зависимости от индивидуальных свойств его возбудителей. С.В. Минибаева предлагает назвать эмоцию «страха» «своего рода «психологической константой», ибо наряду с дифференциальными ассоциациями страх имеет для носителей языка много общего, прежде всего в культурологическом плане». [Минибаева: 2007].

Для обозначения эмоций в языке существуют особые лексемы, называемые **эмотивами**. Приведем более точное определение В. И. Шаховского: эмотивы - это «языковые единицы, в семантической структуре которых имеется эмоциональная доля в виде семы, благодаря чему эта единица адекватно употребляется всеми носителями языка для выражения

эмоционального состояния» [Шаховский, 1987:24]. Слова, которые буквально обозначают те или иные реалии наших переживаний (грусть, удивление, тревога и т.п.), – **эмоциональный лексикон, или лексика эмоций** – обычно вызывают в нашем сознании целый ассоциативный ряд, будучи при этом стилистически нейтральными. В то же время выделяется другой лексический пласт, выражающий эмоциональное состояние субъекта и наделенный **«эмоциональной нагрузкой слова»** по Я. Рейковскому. Под этим понятием подразумеваются различные проявления отношения субъекту к тому, что называет воспринимаемое или используемое им слово. Они обладают оценочными и эмоционально-экспрессивными компонентами значения.

Художественный текст, содержащий описание эмоционального состояния субъекта или указание на него, изобилующий различными типами эмотивов, называется **эмотивным текстом**. Приведенное определение дает нам право рассматривать произведения, относящиеся к жанру ужасов, в том числе и как эмотивные тексты. Одни из важнейших свойств любого художественного текста - связность и целостность - достигаются благодаря синтезу языкового содержания текста (движению замысла как выражения эмоционального состояния героев) и его эмоционального тона. Как результат, эмотивный текст оказывает влияние на адресата на рациональном и эмоциональном уровнях. В первом случае он деформирует картину мира в его сознании, во втором - заставляет сопереживать персонажу-субъекту описываемого эмоционального состояния [Минибаева, 2007:86]. Однако важно понимать, что эмоция, репрезентируемая в произведении, транслируется опосредованно, что заметно снижает ее накал. Впрочем, восприятие текста и широта его воздействия зависит от работы интеллекта и воображения читателя, что особенно актуально при погружении в мир кошмаров и атмосферу концентрированной эмоциональной напряженности.

Как пишет С.В. Коростова, эмотивами могут быть не только сами слова или отдельные морфемы слова, например, аффиксы, но и целые

фразеологические обороты или предложения [Коростова, 2016:87]. Проиллюстрируем данное положение несколькими примерами из «страшных рассказов» О. Кироги, отобранных нами для проведения исследования (“La gallina degollada”, “La miel silviestre”, “El almohadón de plumas”, “El hombre muerto”, “El hijo”, “Los guantes de goma”, “A la deriva”, “El perro rabioso”). К сожалению, в рамках нашего исследования мы не можем указать в работе художественный перевод примеров на русский язык, поскольку не все произведения О. Кироги были переведены. Кроме того, нашей задачей является отражение специфических стилистических явлений именно испаноязычного художественного текста.

- *Y de pronto la respiración se le cortó en seco, de **espanto** (“La miel silviestre”).*
- *Y a un segundo esfuerzo para incorporarse, se le erizó el cabello de terror; no había podido ni aun moverse (“La miel silviestre”).*
- *Sin saber por qué, Jordán sintió que los cabellos se le erizaban (“El almohadón de plumas”).*
- *Y el silencio fue tan **fúnebre** para su corazón siempre **aterrado**, que la espalda se le heló de horrible presentimiento (“La gallina degollada”).*
- *Su solo recuerdo la **horrorizaba**, como algo **atroz** que la hubieran obligado a cometer (“La gallina degollada”).*
- *Y **el temor** a verla morir o quedar idiota, tornó a reabrir la eterna llaga (“La gallina degollada”).*
- *Debajo de ella, los ocho ojos clavados en los suyos le dieron miedo (“La gallina degollada”).*
- *La sirvienta lo levantó, pero enseguida lo dejó caer, y se quedó mirando a aquél, lívida y temblando (“El almohadón de plumas”).*
- *Ella lo quería mucho, sin embargo, a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a*



*la alta estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora* (“El almohadón de plumas”).

- *Al menor ladrido miraba sobresaltada hacia la portera, y apenas anocheecía, veía avanzar por entre el pasto ojos fosforescentes* (“El perro rabioso”).

В приведенных выше примерах состояние нервозности, тревожности или даже крайнего ужаса отражается как посредством номинации негативных эмоций (эмотивы), которые выражены именем существительным (*espanto, terror, temor*) и другими частями речи со схожей семантикой (*aterrado, horrible, horrorizaba, atroz*), так и при помощи эмоционально-экспрессивной лексики. Так, для передачи состояния эмоционального потрясения во втором и третьем примерах О. Кирога прибегает к употреблению яркой фразеологической единицы (*se le erizó el cabello/ se le erizaron los cabellos*), которая имеет полный эквивалент в русском языке – «волосы встали дыбом». Выбор данного идиоматического выражения не случаен: помимо интенсификационной функции они отвечают запросам писателя в контексте создания реалистичного описания человеческой реакции на те или иные явления действительности, вызывающие испуг, шок у субъекта. Не только в переносном смысле, но зачастую и визуально волосы на теле человека могут приподниматься, выступая над поверхностью кожи, как иголки у ежа. Любопытно проследить этимологию глагола “erizar”, происходящего от латинского *ericius* (*hericius*) – ёж (от *er, eris*), которое в свою очередь восходит к индоевропейскому корню \**ghers* – (*erizar, ponertieso*; топорщиться). Данный корень является производным для латинского глагола *horrere*, которое послужило основой для появления следующих дериватов: *horror, horrendo, hórrido, horripilante, horrífico, aborrecer* – что в лишний раз подчеркивает причинно-следственную связь этих явлений. [Etimología de Chile].

Анализируя творческое наследие О. Кироги, неразрывно связанное с его личными переживаниями и сложнейшими жизненными испытаниями, пришедшимися на его долю, мы не можем не отметить очень глубокий, тонкий психологизм, свойственный его творческой манере. “*Tanto el*

tremendismo de las historias, por el manejo de elementos fantásticos, por la densidad de los detalles y las descripciones, así como por el marcado psicologismo, en todos estos cuentos la herencia de Poe, pero también de Maupassant, Kipling y Chéjov, es innegable” – пишет А. Лопес-Лабурдетт [López-Labourdette, 2017:10]<sup>3</sup>. В процессе создания художественного произведения естественным образом происходит воплощение индивидуального авторского представления об устройстве окружающего его мира в конкретно-чувственной форме. Натурализм в отображении мельчайших психосоматических эффектов, производимых страхом, наглядно представлен в вышеупомянутых примерах («перехватило дыхание», «похолодела спина», дрожь и бледность лица персонажа).

Многие исследователи, в частности, М. К. Головановская, выделяет такие языковые средства концептуализации эмоции страха в русском языке, которые построены на метафорическом осмыслении симпатических реакций организма – ощущении холода («сжаться от страха», «кровь стынет в жилах», «мороз по спине пробегает», «обливаться холодным потом», «зуб на зуб не попадает» и т.п.), побелении кожных покровов, оцепенении («замереть от страха») и др. В испанском языке обнаруживаются аналогичные метафорические и фразеологические структуры: *se me heló la sangre en las venas, los dientes castañetean, cubrirse de sudor frío, quedar(se) helado, etc.*

- *Regresa empapado de sudor, y aunque quebrantado de cuerpo y alma, sonríe de felicidad (“El hijo”).*
- *Una finísima lluvia de escalofríos me bañó la médula hasta la cintura. No creo que haya nada más profundamente lúgubre que un aullido de perro rabioso a esa hora (“El perro rabioso”).*
- *De pronto Jordán, con honda ternura, le pasó la mano por la cabeza, y Alicia rompió en seguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró*

---

<sup>3</sup>Невозможно отрицать как «тремандистскую» составляющую его рассказов, проявляющуюся в искусном сочетании фантастических элементов, в насыщенности подробностями и детальными описаниями, а также в отмеченном психологизме, так и преемственность литературных приемов Э. По, Ги де Мопассана, Д. Р. Киплинга и А.П. Чехова.(прим. — перевод наш).

*largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia. Luego los sollozos fueron retardándose, y aún quedó largo rato escondida en su cuello, sin moverse ni decir una palabra* (“El almohadón de plumas”).

Наряду с содроганием, помертвением и «гусиной кожей», слезы, плач являются естественной физиологической реакцией на сильные эмоциональные потрясения, болезненные ощущения. Плачущий человек, открыто проявляя свои эмоции, сигнализирует тем самым о потребности в сочувствии, эмоциональной поддержке и понимании, как поступает героиня рассказа “El almohadón de plumas”, чувствуя свою беспомощность перед кошмаром, захватившим ее жизнь после замужества.

Для тех внутренних эмоциональных состояний, которые не всегда можно выразить «безобразными средствами», неметафорическим языком, был введен термин «телесные метафоры души» в работах Ю.Д. Апресяна и В.Ю. Апресян «Метафора в семантическом представлении эмоций», 1993г. «Метафорический подход к семантическому описанию эмоций предопределен тем, что эмоциональные состояния как объект отражения в языке относятся к «невидимому миру» человеческой психики. В отличие от других внутренних состояний (например, ментальных), которые достаточно легко вербализуются самим субъектом, дать толкование эмоциональным состояниям при определении очень непросто: «слову, обозначающему эмоцию, почти невозможно дать прямое лексикографическое истолкование», - развивает проблему языковой репрезентации чувств и эмоций Л.Н. Коберник, ссылаясь на мысль Ю.Д. Апресяна («Избранные труды. Т 2. Интегральное описание языка и системная лексикография») [Коберник, 2012:297].

«Телесные метафоры души» актуализируются на базе общности симптоматических признаков определенных эмоциональных и физиологических состояний человеческого организма. Вслед за С.В. Мининбаевой мы отмечаем уподобление ощущений и переживаний души

телесным ощущениям: параллель «душа-тело» («страсть/гнев-жар», «страх-холод»). Главными «вместилищами эмоций» при этом становятся сердце, глаза, если говорить о материальных объектах, и душа, которые внешне выражают переживаемое чувство. Эмоции в таком контексте воспринимаются как жидкость, заполняющая пространство некоего сосуда, поэтому при описании эмоциональных состояний нередко применяются такие предикаты, как «переполнять» «наполнять», «охватывать» - “llenar de miedo”, “estar sobrecogido por el miedo”.

- *Nada se ganaría con ver el color de su tez y la angustia de sus ojos* (“El hijo”).
- *Aunque su corazón clama por él a gritos, su boca continúa muda* (“El hijo”).
- *Con el alma destrozada de remordimiento, Mazzini redobló el amor a su hijo, el pequeño idiota que pagaba los excesos del abuelo* (“La gallina degollada”).
- *Pero en las inevitables reconciliaciones, sus almas se unían con doble arrebató y locura por otro hijo* (“La gallina degollada”).
- *Vivieron dos años con la angustia a flor de alma, esperando siempre otro desastre* (“La gallina degollada”).
- *Los ojos desmesurados de Ofelia quedáronse fijos en el último* (“Los guantes de goma”).

Особую стилистическую значимость в контексте экспрессивного словесного отображения художественной действительности приобретают индивидуально-авторски метафорические единицы, которые притягивают к себе фокус внимания читателя, необычная интерпретация обиходных ситуаций, к примеру:

- *Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas alas de sangre* (“El almohadón de plumas”).

- *Quiso llamar a su mujer, y la voz se quebró en un ronco arrastre de garganta reseca. La sed lo devoraba* (“A la deriva”).
- *Una finísima lluvia de escalofríos me bañó la médula hasta la cintura* (“El perro rabioso”).
- *Habían acumulado hiel sobrado tiempo para que el vaso no quedara distendido, y al menor contacto el veneno se vertía afuera* (“La gallina degollada”).

Как правило, эксплицитное обозначение эмоций не всегда является обязательным условием для раскрытия эмоционального состояния героя, поскольку сопутствующие контекстуальные условия выполняют ту самую роль экспликации: на первый план выходят номинативы внешнего выражения эмоций, актуализующие ассоциативные связи. По замечанию Е. Н. Воробьевой «диагностировать переживаемые эмоции позволяет также авторское описание умственной деятельности говорящего, его мимики и жестов...» [Воробьева, 2015:85].

- *-¡Sólo eso me faltaba! -resopló Jordán. Y tamborileó bruscamente sobre la mesa* (“El almohadón de plumas”).
- *Paseábase sin cesar de un extremo a otro, con incansable obstinación* (“El almohadón de plumas”).
- *-Pensar que yo creía que trepaban... -se dijo; y continuó mirándolas. Poco a poco sus ojos fueron dilatando. Sacudió por fin aquellas con un movimiento brusco y volvió la vista a otro lado, contraída, esforzándose por pensar en otra cosa* (“Los guantes de goma”).
- *-Chiquito... -murmura el hombre. Y, exhausto, se deja caer sentado en la arena albeante, rodeando con los brazos las piernas de su hijo* (“El hijo”).

Этот тип индивидуально-художественной эмоциональной изобразительности, иначе называемый эмоционально-жестовыми мотивными смыслами В.В. Виноградов относит к приемам «косвенной,

побочной символизации переживаний героев» [Бабенко, 2000:187]. Благодаря подобным косвенным лексическим дескрипторам (описывают проявление эмоций в неполном объеме, нуждаются в более широком контексте) и, в том числе, благодаря чувственному опыту и индивидуальной эмоциональной памяти читатель распознает доминанту эмоционального настроения художественного произведения или его фрагмента.

Как и Эдгар По, чьи автопортретичные персонажи страдают безумием, навязчивыми мыслями и фобиями, О. Кирогу, о чем убедительно свидетельствует исследователь латиноамериканской литературы С.П. Мамонтов, «влечет к себе «непознаваемое», болезненно-патологическое», «его проза отмечена печатью фатализма и мистицизма». Но в то же время «фантастика Кироги носит достаточно мотивированный характер: она отличается богатством научных деталей, и вымысел писателя обычно основан на конкретных данных психологии, биологии и медицины». [Мамонтов, 1983:57]. Так, например, на общем фоне художественного повествования отчетливо выделяются фрагменты, приближенные к подстилю научно-популярного изложения, характеризующегося информативностью, подробностью освещения определенных сведений без злоупотребления научными, малопонятными для широкого круга реципиентов терминами:

- *Benincasa había sido ya enterado de las curiosas hormigas a que llamamos corrección. Son pequeñas, negras, brillantes y marchan velozmente en ríos más o menos anchos. Son esencialmente carnívoras. Avanzan devorando todo lo que encuentran a su paso: arañas, grillos, alacranes, sapos, víboras y a cuanto ser no puede resistirles. No hay animal, por grande y fuerte que sea, que no haya de ellas. <...> Permanecen en un lugar uno, dos, hasta cinco días, según su riqueza en insectos, carne o grasa. Una vez devorado todo, se van (“La miel silviestre”).*
- *No es común que la miel silvestre tenga esas propiedades narcóticas o paralizantes, pero se la halla. Las flores con igual carácter abundan en el trópico, y ya el sabor de la miel denuncia en la mayoría de los casos su*

*condición; tal el dejo a resina de eucaliptus que creyó sentir Benincasa (“La miel silviestre”).*

- *Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma (“El almohadón de plumas”).*

Появление такого рода описаний биологических существ, натуралистичная правдоподобность, позволяет автору подойти к рациональному объяснению причин трагической кончины героев, сигнализировать о том, что сама природа подчас представляет серьезную опасность, что она беспощадна и враждебна по отношению к любому человеческому созданию, а это значит, что никто из нас не застрахован от столкновения с мрачной и коварной стороной окружающей нас среды. Наш взгляд, это способствует отсылке адресата к определенным фоновым знаниям, которые подключают работу его воображения, играющего огромную роль в возникновении и осмыслении страха и, соответственно, производят гораздо более осязаемый эффект, сильнее задевают его за живое.

Еще в эпоху расцвета готического романа место действия, «закадровый» пейзаж были одной из первостепенных составляющих таинственной, вселяющей страх атмосферы художественного мира в эстетике хоррора. Кроме того, вкрапления экспрессивного изображения красочных видов, на фоне которых разворачиваются сюжетные коллизии, лишь усиливают общее впечатление от накаляющейся обстановки, предвещают зловещую развязку. В семантическую структуру выделенных нами примеров также входят образные сравнения и номинации с эмотивными компонентами, а также звукоподражательные лексемы (“borbollones”):

- *el bosque estaba allí, con su libertad como fuente de dicha y sus peligros como encanto (“La miel silviestre”).*

- *El monte crepuscular y silencioso lo cansó pronto. Dábale la impresión - exacta por lo demás- de un escenario visto de día. De la bullente vida tropical no hay a esa hora más que el teatro helado; ni un animal, ni un pájaro, ni un ruido casi (“La miel silvestre”).*
- *El sol, ya muy alto, continúa ascendiendo. Adónde quiera que se mire - piedras, tierra, árboles-, el aire enrarecido como en un horno, vibra con el calor. Un profundo zumbido que llena el ser entero e impregna el ámbito hasta donde la vista alcanza, concentra a esa hora toda la vida tropical (“El hijo”).*
- *El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. **El paisaje es agresivo**, y reina en él **un silencio de muerte**.. (“A la deriva”).*
- *El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa paraguaya, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre. Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio hacia el Paraguay (“A la deriva”).*
- *El monte cerrado por el agua, las tardes rápidas y tristísimas; apenas salíamos de casa, mientras la desolación del campo, en un temporal sin tregua, había ensombrecido al exceso el espíritu de mamá (“El perro rabioso”).*
- *El campo continuaba desolado de lluvia y tristeza, mientras el número de perros rabiosos aumentaba. Como no se podía exponer a los chicos a un terrible tropiezo en los caminos infestados, la escuela se cerró, y la carretera, ya sin tráfico, privada de este modo de la bulla escolar que*



*animaba su desamparo, a las siete y a las doce, adquirió lúgubre silencio* (“El perro rabioso”).

Существенная часть творчества О. Кироги посвящена живописанию тропической природы Южной Америки, в основе которых лежат многолетние личные наблюдения писателя за жизнью и повадками обитателей сельвы, он проникся ее духом и магией и стал настоящим специалистом в этой среде.

Сельва – влажный тропический лес - предстает на страницах рассказов О. Кироги как загадочное и бескрайнее, непокорное и неумолимое пространство, где главные персонажи – местные жители, день ото дня занятые тяжелым физическим трудом, отважные охотники, пытающиеся покорить дикий мир, живущий по своим законам, – и те роковые обстоятельства, в которых они вынуждены бороться за выживание, предопределены самим антуражем. «De su lenguaje sencillo y claro, que no abunda en florituras pero que en ocasiones se maquilla a base de descripciones exhaustivas sobre la selva y su hábitat, brotan frecuentemente, y a modo de último suspiro, imágenes macábras capaces de dejar con el susto en el cuerpo al espectador más confiado»<sup>4</sup> [Монтеалегре К:2016]. С.П. Мамонтов подытоживает, говоря об особенностях реалистического метода О. Кироги, что «если человек гибнет в единоборстве со стихией, то это в изображении писателя так же изначально и естественно, как гибель животных и растений в бесконечной борьбе за существование» [Мамонтов 1983:59]

Особый интерес в исследовательском ключе представляет мастерское, удивительно точное последовательное описание последних мгновений жизни героев О. Кироги из произведений “A la deriva” и “El hombre muerto”. Тема неожиданной, случайной смерти часто поднимается в «черных» рассказах писателя. Ее внезапный приход объясняется естественными причинами: несоблюдение техники безопасности (в случае с героем рассказа “El hombre

---

<sup>4</sup> Из его языка, простого и ясного, который не изобилует изысками, но порой обогащается исчерпывающими описаниями сельвы и ее естественной среды, часто прорастают, как последний выдох, жуткие образы, способные вселить ужас самого невозмутимого зрителя. (прим. — перевод наш).

muerto”, который погиб, напоровшись на рабочий инструмент – мачете) или же неосторожность при непосредственном взаимодействии с обитателями дикой природы (“La miel silviestre”, “A la deriva”).

Описывая агонию своих героев, О. Кирога уделяет особое внимание тому КАК и ПОЧЕМУ они уходят в мир иной, поскольку, несмотря на то, что феномен смерти трактуется обычно как универсальное явление, в произведениях уругвайского писателя смерть – явление экстраординарное, жесточайшим образом вторгающееся в размеренную жизнь ее избранных.

- ¡Muerto! ¿pero es posible? ¿no es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de **su** casa con el machete en la mano? ¿No está allí mismo con el machete en la mano? ¿No está allí mismo, a cuatro metros de él, **su** caballo, **su** malacara, oliendo parsimoniosamente el alambre de púa? ¡Pero sí! (“El hombre muerto”).
- ¿Qué pasa, entonces? ¿Es ése o no un natural mediodía de los tantos en Misiones, en **su** monte, en **su** potrero, en el bananal ralo? ¡Sin duda! Gramilla corta, conos de hormigas, silencio, sol a plomo... Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto (“El hombre muerto”).

В данном контексте автор обращается к приему контраста, противопоставляя некую перманентность состояния окружающей героя природы необратимым изменениям, которые он претерпевает на протяжении всего повествования и реальность которых он не может принять. Обилие притяжательных местоимений подчеркивает степень близости для героя местной флоры и фауны, он чувствует себя здесь хозяином, но в то же время, в актуальный для рассказа момент времени, он, словно инородное тело среди будто бы замерших в скорби зарослей банановых плантаций, остается один на один со своим горем.

Как и в рассказе “A la deriva”, фокус внимания в канве повествования направлен не только на отражение самой трагической смерти персонажей, но и на те физические и психологические усилия, которые предпринимают

герои, не желая мириться со стремительно приближающимся переходом в небытие. В качестве аргументации уместно указать на подразумеваемое в данном случае длительное, развернутое во времени «умирание» героя (герундиальная конструкция *el-hombre-se-está-muriendo*), на что указывают некоторые испаноязычные исследователи. [Flores A., 1976:270]. Следует отметить ключевую особенность в употреблении глагольных форм в обоих рассказах, направленную для достижения «замедления» времени в самой экспрессивной части рассказа. Во вступительной части, где рассказывается о причинах смертельной травмы героев, преобладают формы глаголов в Pretérito Indefinido (*echó una mirada satisfecha, cruzó el alambrado, su pie izquierdo resbaló; pisó algo blancuzco, sintió la mordedura en el pie, saltó adelante, etc.*). Глагольные формы прошедшего времени позволяют передать быструю и последовательную смену событий, внезапность происходящего, в то время как со вступлением героя в предсмертную фазу план прошедшего переходит в план настоящего времени:

- *Bruscamente, acaban de resolverse para el hombre tendido las divagaciones a largo plazo: se está muriendo. Muerto. Puede considerarse muerto en su cómoda postura. Pero el hombre abre los ojos y mira. ¿Qué tiempo ha pasado? ¿Qué cataclismo ha sobrevivido en el mundo? ¿Qué trastorno de la naturaleza trasuda el horrible acontecimiento?*
- *Tras diez años de bosque, él sabe muy bien cómo se maneja un machete de monte. Está solamente muy fatigado del trabajo de esa mañana, y descansa un rato como de costumbre.*

В рассказе “A la deriva” (первый рассказ, посвященный аргентинской провинции Мисьонес, где писатель жил долгое время) события развиваются более динамичным образом, герой отчаянно сражается за жизнь, поэтому формы настоящего времени уступают место оппозиции имперфекта, который передает эмоциональное состояние умирающего и служит фоном для протекающих одновременно порывистых, моментальных действий персонажа, выраженных временной формой аориста:

- *Pero el hombre no quería morir, y descendiendo hasta la costa subió a su canoa. Sentose en la popa y comenzó a palear hasta el centro del Paraná.*
- *La corriente del río se precipitaba ahora hacia la costa brasileña, y el hombre pudo fácilmente atracar. Se arrastró por la picada en cuesta arriba, pero a los veinte metros, exhausto, quedó tendido de pecho.-¡Alves! -gritó con cuanta fuerza pudo; y prestó oído en vano.*
- *El sol había caído ya cuando el hombre, semitendido en el fondo de la canoa, tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza: se sentía mejor. La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración.*

Как известно, во многих случаях последняя стадия умирания характеризуется активизацией жизненных сил, появляется некое облегчение, иллюзия «выздоровления», что связано с выделением организмом в критический момент эндорфинов – «нейрохимической осцилляцией». Именно в состоянии «мнимого улучшения», что в очередной раз свидетельствует о громадном объеме естественнонаучных знаний О. Кирогги, впадает укушенный змеей персонаж рассматриваемого рассказа в его заключительной части. Время снова как будто бы приостанавливается, герой предается воспоминаниям, испытывает внутреннее просветление, лелеет надежду на исцеление:

- *El veneno comenzaba a irse, no había duda. Se hallaba casi bien, y aunque no tenía fuerzas para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en Tacurú-Pucú.*
- *El hombre que iba en ella se sentía cada vez mejor, y pensaba entretanto en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón Dougald. ¿Tres años? Tal vez no, no tanto. ¿Dos años y nueve meses? Acaso. ¿Ocho meses y medio? Eso sí, seguramente*.

В последнем предложении рассказа (*Y cesó de respirar.*) мы наблюдаем пример снятия эмоциональной напряженности, которое передано

инфинитивной конструкций со значением прекращения действия (*perífrasis verbal total*), в обычном контексте являющейся эмоционально нейтральной. Как подчеркивалось выше, творческой манере О. Кироги свойственна бесстрастность, объективизм, отсутствие сентиментализма в изображении самых жутких происшествий и глубоких душевных потрясений, поэтому автор, следуя своей традиции, сообщает читателям о смерти главного героя опосредованно, оставляя возможность для догадки и домысливания.

Повествование в подавляющем большинстве рассматриваемых нами рассказов О. Кироги ведется от третьего лица, таким образом, повествователь выступает в роли наблюдателя, вводя в композиционную структуру произведения «рамку второго порядка». Существование подобной модальной рамки обуславливается тем фактом, что эмоциональные ситуации часто описываются через их внешнее проявление, главным образом, отмечается констатация движений героя в пространстве, изменений его мимики и выражения лица в целом. Сообразно этому, наблюдатель самостоятельно приходит к заключению о том, какие эмоции испытывает тот или иной персонаж произведения, опираясь на свои фоновые знания:

- *Pero la mirada de los idiotas se había animado; una misma luz insistente estaba fija en sus pupilas. No apartaban los ojos de su hermana mientras creciente sensación de gula bestial iba cambiando cada línea de sus rostros (“La gallina degollada”).*

С другой стороны, важно отметить особый режим повествования, избранный писателем для большей полноты передачи внутренних волнений героев, который вместе с тем не препятствует тенденции объективности. Это так называемый «всезнающий рассказчик» (*la tercera persona omnisciente*) с нулевой фокализацией, который:

- 1) владеет полным объемом информации о своих героях, знает, что происходило с ними в прошлом и что их ждет в будущем;

Él fue lo mismo. A los trece años hubiera dado la vida por poseer una escopeta. Su hijo, de aquella edad, la posee ahora y el padre sonríe...No es fácil, sin embargo, para un padre viudo, sin otra fe ni esperanza que la vida de su hijo, educarlo como lo ha hecho él, libre en su corto radio de acción, seguro de sus pequeños pies y manos desde que tenía cuatro años, consciente de la inmensidad de ciertos peligros y de la escasez de sus propias fuerzas (“El hijo”).

Tras diez años de bosque, él sabe muy bien cómo se maneja un machete de monte (“El hombre muerto”).

Benincasa, habiendo concluido sus estudios de contaduría pública, sintió fulminante deseo de conocer la vida de la selva. No fue arrastrado por su temperamento, pues antes bien Benincasa era un muchacho pacífico, gordinflón y de cara rosada, en razón de su excelente salud. En consecuencia, lo suficiente cuerdo para preferir un té con leche y pastelitos a quién sabe qué fortuita e infernal comida del bosque. Pero así como el soltero que fue siempre juicioso cree de su deber, la víspera de sus bodas, despedirse de la vida libre con una noche de orgía en compañía de sus amigos, de igual modo Benincasa quiso honrar su vida aceitada con dos o tres choques de vida intensa. Y por este motivo remontaba el Paraná hasta un obraje, con sus famosos stromboot (“La miel silviestre”).

2) способен менять локации и время, сквозь которые он повествует;

Es la calma del mediodía; pero deben ser las doce. Por entre los bananos, allá arriba, el hombre ve desde el duro suelo el techo rojo de su casa. A la izquierda entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo; y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná dormido como un lago (“El hombre muerto”).

Lo ha visto una vez rodar envuelto en sangre cuando el chico percutía en la morsa del taller una bala de parabellum, siendo así que lo que hacía era limar la hebilla de su cinturón de caza. Horrible caso... Pero hoy, con el ardiente y vital día de verano, cuyo amor a su hijo parece haber heredado, el padre se siente feliz, tranquilo y seguro del porvenir (“El hijo”).

- 3) проникать в умы и в сердца действующих лиц, раскрывать самые интимные, потаенные чувства и переживания с позиции «бога».

No satisfacían sus esperanzas. Y en ese ardiente anhelo que se exasperaba en razón de su infructuosidad, se agriaron. Hasta ese momento cada cual había tomado sobre sí la parte que le correspondía en la miseria de sus hijos; pero la desesperanza de redención ante las cuatro bestias que habían nacido de ellos echó afuera esa imperiosa necesidad de culpar a los otros, que es patrimonio específico de los corazones inferiores (“La gallina degollada”).

Несмотря на предпочтительный для О. Кироги объективный третьеличный нарратив, одним из наиболее выразительных композиционных компонентов его «страшных» рассказов являются фрагменты с развернутой внутренней речью персонажа, одним из самых ярких средств психологической характеристики персонажа:

- En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto, que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro. Pero entre el instante actual y esa postrera expiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! ¡Qué nos reserva aún esta existencia llena de vigor, antes de su eliminación del escenario humano! Es éste el consuelo, el placer y la razón de nuestras divagaciones mortuorias: ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún! ¿Aún...?

В большинстве случаев внутренняя речь персонажа имеет аналитический характер. Высокую степень экспрессивности фрагмента поддерживают эмотивные синтаксемы (Г.М. Соколова), в частности, риторические восклицания, стимулирующие читателя выразить согласие с мыслями героя; недоговоренность, прерванность речи, переданная с помощью многоточия; употребление глагольной формы первого лица множественного числа для усиления восприятия читателем транслируемой информации, как личного эмоционального опыта. Такие пунктуационные знаки, как многоточие, восклицательный знак, дефис, тире и т.д., выполняют функции фонетико-графических эмоциональных дескрипторов и являются одними из самых распространенных средств оценочного воздействия в письменной речи.

Аналогичным образом в контексте анализа экспрессивного нарратива О. Кируги выделяются эмотивные диалоги, передающие колоссальнейшее психологическое напряжение, сочетающие в себе как яркие, эмотивно заряженные реплики, так и реализующие в конкретных контекстуальных условиях свой прагматический потенциал синтаксические единицы. Согласно С.В.Коростовой, осуществление динамической модели диалогической речи включает в себя репрезентацию эмотивно-оценочных реакций одного из коммуникантов на реплики другого коммуниканта, и, как правило, сценарий развития такого эмотивного диалога предполагает наличие конфликтных или предконфликтных ситуаций [Коростова, 2014:93].

Наглядно рассмотреть принцип организации эмотивного диалога позволяют следующие примеры из рассказа “La gallina degollada”, повествующем о семейной трагедии, причиной которой стала одержимость родителей любовью к младшей дочери, родившейся здоровой, в отличие от ее старших братьев, страдающих имбецильностью. Лишь один вид безобразного потомства, которое писатель сравнивает с животными (“Hubo que arrancar del limbo de la más honda **animalidad**, no ya sus almas, sino el instinto mismo, abolido”); “Se reía nentonces, echando afuera lengua y ríos de baba, radiantes de



frenesí **bestial**”, “ pero la desesperanza de redención antelas cuatro **bestias** que habían nacido de ellos” – в данном контексте лексемы “bestial” и “bestias” приобретают эмоционально-оценочный характер), вызывает у их родителей приступы отчаяния и провоцируют разлады в их семье.

- Iniciáronse con el cambio de pronombre: **tus** hijos. Y como a más del insulto había la insidia, la atmósfera se cargaba.

—Me parece —díjole una noche Mazzini, que acababa de entrar y se lavaba las manos—que podrías tener más limpios a los muchachos.

Berta continuó leyendo como si no hubiera oído.

—Es la primera vez —repuso al rato— que te veo inquietarte por el estado de **tus** hijos.

Использование притяжательного местоимения в форме второго лица единственного числа **tus** вместо коллективного **nuestros** свидетельствует о перекладывании ответственности за воспитание детей на плечи другого родителя и в то же время выражает завуалированный укор, обвинение в том, что именно ее супруг является источником всех бед. Усугубляет положение семейной пары тот факт, что причина резкого ухудшения здоровья новорожденных представляется таинственной и даже, в некоторой степени, сверхъестественной и необъяснимой.

- Mazzini volvió un poco la cara a ella con una sonrisa forzada:

—De **nuestros** hijos, ¿me parece?

—Bueno, de nuestros hijos. ¿Te gusta así? —alzó ella los ojos.

Esta vez Mazzini se expresó claramente:

—¿Creo que no vas a decir que yo tenga la culpa, no?

—¡Ah, no! —se sonrió Berta, muy pálida— ¡pero yo tampoco, supongo!...

¡**No faltaba más!**... —murmuró.

Эмоциональная напряженность нарастает с каждой репликой персонажей, с язвительными и саркастическими фразовыми единицами,

подчеркивающими отрицательное взаимовосприятие коммуникантов. В последнем предложении фигурирует коммуникема-единство *¡No faltaba más!*, отражающая негодование и возмущение героини в контексте наблюдаемой эмоциональной ситуации. **Коммуникема** – эмотивная синтаксическая идиома, которая используется в качестве средства выражения эмоционального состояния субъекта или его отношения к собеседнику. [Коростова, 2016:96]

- —¿Qué no faltaba más?

—¡Que si alguien tiene la culpa, **no soy yo**, entiéndelo bien! Eso es lo que te quería decir.

Su marido la miró un momento, con brutal deseo de insultarla.

—¡Dejemos! —articuló, secándose por fin las manos.

—Como quieras; pero si quieres decir...

—¡Berta!

—¡Como quieras!

В последующем фрагменте приведенного выше эмотивного диалога мы также можем выделить несколько коммуникем, к примеру “entiéndelo bien”, образованную на основе побудительной синтаксической конструкции, форма утвердительного императива второго лица, единственного числа. “Como quieras” («Как хочешь») также выступает в качестве коммуникемы с негативной, в данном случае, коннотацией; в текстовом пространстве диалога происходит интенсификация эмотивно-оценочных смыслов несогласия, неодобрения, раздражения, испытываемого героем, за счет дублирования высказывания в виде восклицательного предложения.

В следующем примере эмотивного диалога частотность появления такой синтаксической формы выражения эмоциональности повышается, эмоциональный накал обостряется, персонажи обмениваются оскорблениями, стараясь задеть за самое болезненное место. В терминологии

лингвостилистического анализа художественного текста такие высказывания именуются **эмотивно-оценочными регулятивами**.

- Ella se sonrió, desdeñosa: —¡No, no te creo tanto!

—Ni yo jamás te hubiera creído tanto a ti... ¡**tisiquilla!**

—¡Qué! ¿Qué dijiste?...

—¡Nada!

—¡Sí, te oí algo! Mira: ¡no sé lo que dijiste; pero te juro que prefiero cualquier cosa a tener un padre como el que has tenido **tú!**(эмфатическая инверсия).

Mazzini se puso pálido.

—¡Al fin! —murmuró con los dientes apretados—. ¡Al fin, **víbora**, has dicho lo que querías!

—¡Sí, **víbora**, sí! Pero yo he tenido padres sanos, ¿oyes?, ¡sanos! ¡Mi padre no ha muerto de delirio! ¡Yo hubiera tenido hijos como los de todo el mundo! ¡Esos son hijos **tuyos**, los cuatro tuyos!

Mazzini explotó a su vez.

—¡**Víbora tísica!** ¡eso es lo que te dije, lo que te quiero decir! ¡Pregúntale, pregúntale al médico quién tiene la mayor culpa de la meningitis de tus hijos: mi padre o tu pulmón picado, víbora!

Эмоционально-оценочные и бранные слова признаются учеными важнейшими лексическими эмоциональными дескрипторами. Л.Г. Бабенко и другие лингвисты объясняют это тем, что «подобные высказывания обладают сильной прагматической направленностью. Персонажи, произносящие их, стремятся оказать эмоциональное воздействие на собеседника, заразить его определенными эмоциями. Особенность этих высказываний - сильный перлокутивный эффект» - воздействие на чувства и мысли коммуниканта с целью достижения определенного коммуникативного намерения [Бабенко, 2000:192]. Основным средством вербального выражения такого типа

высказываний служит коннотативно-эмотивная лексика (**tisiquilla, víboratística**), вскрывающая причины осложненных межличностных отношений героев, чья жизнь наполнена кошмаром и страданиями.

Несмотря на присутствие в прямой речи героев аффективов, необходимых для передачи естественного, живого дискурса, в целом коммуникация между ними осуществляется, несомненно, на общепринятом литературном испанском языке. Как заявляет сам автор в эссе “Sobre *El ombú de Hudson*” (1929) “Para dar impresión de un país y de su vida; de sus personajes y su sicología peculiar - lo que llamamos ambiente-, no es indispensable reproducir el léxico de sus habitantes, por pintoresco que sea. Lo que dicen esos hombres, y no su modo de decirlo es lo que imprime fuerte color a su personalidad <...>en la elección de cuatro o cinco giros locales y específicos, en alguna torsión de la sintaxis, en una forma verbal peregrina, <...>cuando convenga y a tiempo, (es) en la lengua normal en que todo puede expresarse” [Roca P.:2010].

Невозможно не согласиться с тем утверждением, что при анализе особенностей художественного текста, вне зависимости от его жанровой принадлежности, непременно следует учитывать, что этот текст будет нести на себе отпечаток поэтического видения автора, будет языковым воплощением его эстетического мировоззрения. Характерные свойства эмоционального тона текста продиктованы в первую очередь творческим замыслом писателя, принадлежащего определенной этнической группе. Они находят свое формальное выражение в особых языковых средствах, преимущественно на лексическом и синтаксическом уровнях, но также и в стилистическом обрамлении произведения, кинесике и просодике.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В выпускной квалификационной работе при решении задачи «рассмотреть феномен литературы ужасов в культурологическом плане», мы произвели анализ различных определений жанра хоррор, рассмотрели механизмы его распространения и популяризации в массовой культуре, а также установили наличие связи между социально-психологическим климатом эпохи и востребованностью произведений литературы ужасов среди широкой читательской аудитории.

Далее, с целью достижения решения задачи №2, мы рассмотрели и описали первостепенные жанрообразующие признаки готической литературы, которая определила дальнейшее развитие литературы ужасов в мировых масштабах, и охарактеризовали композиционное и содержательное своеобразие жанра “*cuentos de miedo*”, как особую тенденцию в развитии национальной литературы южноамериканского континента.

При решении задачи №3 нами были изучены труды таких известных отечественных и зарубежных специалистов в области стилистики и поэтики художественных текстов, как В.В. Виноградов, В.М. Жирмунский, Г.О. Винокур, М.Н. Кожина, Ш. Балли, Р. Менендес Пидаль, Д. Алонсо и др.

Наконец, в практической части нашего исследования нами был произведен лингвостилистический анализ художественного текста в жанре *хоррор* как языкового отражения поэтического видения действительности уругвайского писателя Орасио Кироги. В результате проведенного анализа мы пришли к следующим выводам:

В письменной речи эмоциональное состояние воссоздается преимущественно с помощью выразительных средств на лексическом и синтаксическом уровнях. На лексико-семантическом уровне эмоции находят свое вербальное выражение в виде эмотивов или эмоционального лексикона, а также посредством описания с использованием лексики эмоций. Немаловажное значение при передаче испытываемых персонажами

внутренних переживаний имеют конструкции и фигуры эмотивного синтаксиса. Их прагматический потенциал реализуется, главным образом, в особых формах внутренней речи героев или в диалогах с эксплицитно выраженной экспрессивной коннотацией.

Исследование специфики способов репрезентации чувств и эмоций в испанской лингвокультуре представляется нам перспективной научной областью, поскольку пространство эмотивного испаноязычного текста остается до настоящего времени недостаточно изученным. Кроме того, применение интегрированного подхода к интерпретации художественных текстов, на наш взгляд, позволяет решить многие проблемы, связанные с описанием такого многокомпонентного явления, как эмоция.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
2. Бабенко Лингвистический анализ художественного текста : Учеб. для студентов вузов, обучающихся по спец. "Филология" / Л. Г. Бабенко, И. Е. Васильев, Ю. В. Казарин; Федер. целевая программа "Гос. поддержка интеграции высш. образования и фундам. науки на 1997-2000 гг.". - Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. - 532,[1] с.
3. Балли Ш., Французская стилистика / Перевод с фр. К.А. Долинина; Под ред. Е.Г. Эткинда Вступ. статья Р.А. Будагова. - Москва : Изд-во иностр. лит., 1961. - 394 с.
4. Болотнова Н.С.Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н.С. Болотнова. — 4-е изд. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 520 с.
5. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М., 1959
6. Виноградов В.В. Язык художественного произведения // Вопросы языкознания. – 1954. – №5.
7. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
8. Винокур Г.О., Избранные работы по русскому языку / [Предисл. С. Бархударова]; Акад. наук СССР. Отд-ние литературы и языка. - Москва : Учпедгиз, 1959. - 492 с.
9. Воробьева Е.Н. Эмоциональные дескрипторы недоумения // Ученые записки Орловского государственного университета. №5 (68), 2015 г .
10. Григоренко А.Ю., Сон разума рождает чудовищ: Критич. очерки о мистике и иррационализме. - Л : Лениздат, 1986. - 175, [1] с. : ил.; 21 см. - Библиогр.: с. 175
11. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000
12. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. – 486 с.

13. Задорнова В. Я Восприятие и интерпретация художественного текста: Учеб. пособие для ин-тов иностр. яз. и филол. фак. университетов. — М.: Высш. шк., 1984. — 152 с.
14. Кожина М.Н. К основаниям функц. стилистики. – Пермь, 1968
15. Мамонтов С. П. Испаноязычная литература Стран Латинской Америки XX века 2. Издательство: «Высшая школа» 1983 г.
16. Минибаева С. В., Лингвоанализ текста: практика исследования эмотивного текста : учебное пособие по курсу "Лингвистический анализ художественного текста" для студентов высших учебных заведений / С.В. Минибаева; Федер. агентство по образованию, Стерлитамак. гос. пед. акад. - Стерлитамак : Редакционно-издательский отдел Стерлитамакской государственной педагогической академии, 2007. - 99
17. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник. Пер. с исп. – М.: Радуга, 1991. – (Антология литературно-эстетической мысли). – 639 с.
18. Скал Д. Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино// пер. с англ. А. Альбинский, А. Андреев, А. Старченкова, 2009 – 352 с.
19. Сорочан А.Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы. Все страхи мира: Ноггог в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб. – Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015. – 384 с.
20. Фирсова Н. М., Грамматическая стилистика современного испанского языка : учеб. пособие для студентов вузов и фак. иностр. яз / Н.М. Фирсова. - Изд. 3-е, испр. и доп. - М : Высш. шк., 2005 (ГУП Смол. обл. тип. им. В.И. Смирнова). - 350, [1] с.



- 21.Фриче В. Поэзия кошмаров и ужаса. Несколько глав из истории литературы и искусства на Западе. С картинами художников: Босха, Брегеля и др. — М., «Сфинксъ», 1912. — 347 с.
- 22.Хоружий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского // П.А. Флоренский: pro et contra / сост., вступ. статья, примеч. К.Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 1996. С. 527-528
- 23.Шаховский В.И., Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. - Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1987. - 190, [2] с.
- 24.Шаховский, В. И. Эмоции в коммуникативной лингвистике [Текст] // Горизонты современной лингвистики: Традиции и новаторство / В. И. Шаховский. – М. : Языки славянских культур, 2009. – С. 677.
- 25.Шишкова Т.Н., Стилистика испанского языка: [Учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз.]. - Минск : Вышэйшая школа, 1989. - 136 с.
- 26.Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку / Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957. – С. 97–109.
- 27.Arango M.A. Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga THESAURUS. Tomo XXXVII. Núm.1 (1982)., pp. 153-161
- 28.Benedetti M., Literatura uruguaya siglo XX : Ensayos / Mario Benedetti. - [Montevideo] : Alfa, [1963]. - 175 с.
- 29.Flores A., Aproximaciones a Horacio Quiroga / Angel Flores. - Caracas : Monte Avila, 1976. - 200 с.
- 30.Llopis R., Historia natural de los cuentos de miedo, Fuentetaja, Madrid, 2013. // Vol. I, n.º 2 (otoño / autumn 2013), pp. 391-395
- 31.Olea Franco, Rafael HORACIO QUIROGA Y EL CUENTO FANTÁSTICO Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. LVI, núm. 2, julio-diciembre, 2008, pp. 467-487

32. Rodríguez C. F. Mundo Gótico, Quarentena Ediciones, Llinars Del Vallès, Barcelona, 2007, pags.17-18
33. Rozas C. B. La narrativa del miedo. Terror y horror en el cuento de Puerto Rico // Editorial Verbum, S.L. 1ª ed., 1ª imp.(01/06/2013), 240 páginas
34. Wilson Edmund (1972). Crónica literaria. Barcelona: Barral Editores, Dep. legal: B. 13211-1972. pp. 150-151.

#### ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ:

1. Амусин М. Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков [Электронный ресурс]  
URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html> (дата обращения: 07.02.2017)
2. Бердяев Н.А. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Вхождение машины.1923 [Электронный ресурс] URL : <http://www.pseudology.org/Psychology/BerdyayevNA/SmyslIstorii/08.htm> (дата обращения: 18.03.2017)
3. Вершинин И. В. Эстетика и поэтика английского предромантизма // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. №5. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/estetika-i-poetika-angliyskogo-predromantizma> (дата обращения: 3.02.2017).
4. Говард Ф.Лавкрафт. Сверхъестественный ужас в литературе / Supernatural Horror in Literature. Эссе, 1927 // перевод Л. Володарской, 2000 URL : [http://lib.ru/INOFAANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj\\_uzhas\\_v\\_literature.txt](http://lib.ru/INOFAANT/LAWKRAFT/sverhestestvennyj_uzhas_v_literature.txt) (дата обращения: 08.02.2017).
5. Женевский В.А. Страх в литературе немецкого романтизма [Электронный ресурс] 2006  
URL: [http://www.litsovet.ru/index.php/litobzor.view?litobzor\\_id=583](http://www.litsovet.ru/index.php/litobzor.view?litobzor_id=583) (дата обращения: 21.02.2017).

6. Коберник Л. Н. Метафорический подход к изучению семантических описаний чувств и эмоций // Вестник науки Сибири. 2012. №1 (2). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/metaforicheskiy-podhod-k-izucheniyu-semanticheskikh-opisaniy-chuvstv-i-emotsiy> (дата обращения: 18.05.2017).
7. Коростова С. В. Эмоциональные ситуации в художественном тексте: способы выражения эмотивно-оценочных смыслов // Вестник Тамбовского университета. Серия Филологические науки и культурология. 2016. №3 (7). URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/emotsionalnye-situatsii-v-hudozhestvennom-tekste-sposoby-vyrazheniya-emotivno-otsenochnyh-smyslov> (дата обращения: 15.05.2017).
8. Коростова С. В. Эмотивность в диалоге и эмотивный диалог в русском художественном тексте // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2014. №4. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/emotivnost-v-dialoge-i-emotivnyy-dialog-v-russkom-hudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 15.05.2017).
9. Монтеалегре К. La selva gótica: los inicios fantásticos de la literatura hispanoamericana, 2016 [Электронный ресурс] URL: <http://www.jotdown.es/2016/02/la-selva-gotica-los-inicios-fantasticos-de-la-literatura-hispanoamericana/> (дата обращения: 10.04.2017).
10. Парфенов М.С. Что такое хоррор – Ч.1 [Электронный ресурс] URL: <http://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch1> (дата обращения: 10.02.2017)
11. Парфенов М.С. Что такое хоррор – Ч.2 [Электронный ресурс] URL: <http://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch2> (дата обращения: 10.02.2017)
12. Парфенов М.С. Что такое хоррор – Ч.10 [Электронный ресурс] URL: <http://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch10-vmesto-epiloga-konechnoe-opredelenie-zhanra-horror> (дата обращения: 10.02.2017)

- 13.Разумовская О. В. Понятие о готическом и неоготическом стиле в контексте истории литературы // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №4.
- URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-o-goticheskom-i-neogoticheskom-stile-v-kontekste-istorii-literatury> (дата обращения: 3.02.2017).
- 14.Borges, J. L.; Ocampo, S. y Bioy Casares, A. - Antología de la literatura fantástica. [Электронный ресурс]
- URL: <http://bookre.org/reader?file=1277437> (дата обращения: 6.02.2017).
- Etimología de Chile URL: <http://etimologias.dechile.net/?rizo> (дата обращения: 19.05.2017)
- 15.Labourdette A.L. Prólogo y revisión. Cuentos de amor, de locura y de muerte. 2017, Red ediciones. URL:<https://books.google.ru/books?isbn=8498970318>
- (дата обращения: 10.04.2017)
16. Quiroga H. Textos digitales completos [Электронный ресурс]
- URL: <http://ciudadseva.com/autor/horacio-quiroga/cuentos/>
- (дата обращения: 10.05.2017)
- 17.Roca P. Sobre Horacio Quiroga, 2010 [Электронный ресурс]URL:<https://reconocer.wordpress.com/2010/04/15/sobre-horacio-quiroga-por-pablo-roca/>
- (дата обращения: 16.05.2017)
- 18.Santos M. L. Novela gótica española // Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes[Электронный ресурс] (дата обращения: 3.02.2017)