

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭКОНОМИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
(РИНХ)
ТАГАНРОГСКИЙ ИНСТИТУТ ИМЕНИ А.П. ЧЕХОВА (ФИЛИАЛ)

Кафедра английского языка

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой английского языка
к. филол.н. Кравец О.В
(ученая степень, должность, Ф.И.О)

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)
на тему:
«ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА РЕАЛИЗАЦИИ
КАТЕГОРИИ ТЕКСТОВОЙ ЭМОТИВНОСТИ В
МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЕ: ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ И
ДИДАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ»**

Выполнила
Магистрантка гр. ИЯГZ-
331
Направление
44.04.01 «Педагогическое
образование»

Гукалова Н.В.

Магистерская программа
44.04.01.07 «Иностранные
языки в контексте
современной культуры»

Научный руководитель
работы
к. филол. н., доцент
Руководитель
магистерской программы
д. филол. н., профессор

Демонова
Ю.М.

Павленко А.Е.

Таганрог, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭМОЦИЙ В ЯЗЫКЕ	13
1.1 Эмоция как объект лингвистики: теоретические предпосылки к изучению и противоречия.....	13
1.2 Соотношение эмотивного и когнитивного в речи.....	22
1.3 Эмотивность, эмотивный смысл, экспрессивность, оценочность: проблемы разграничения и определения понятий	30
1.4 Категория текстовой эмотивности.....	40
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1.....	46
ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ РАМОК АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА.	48
2.1. Понятие «модернизм» в современном литературоведении. .	48
2.2. Стилистические и идейно-эстетические принципы модернизма.....	52
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2.....	59
ГЛАВА 3. ЭКСПРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ТЕКСТЕ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА.....	60
3.1. Стилистические средства звуковой организации эмотивного текста.....	60
3.2. Лексические и синтаксические средства передачи текстовой	

ЭМОТИВНОСТИ.....	77
ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3.....	106
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	108
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	112
Приложение 1.....	124

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. На сегодняшний день не вызывает сомнения важность изучения эмоциональности речи, как одной из ее неотъемлемых характеристик, затрагивающей речемыслительную деятельность, процессы ее вербализации и восприятия. Однако, вместе с тем, невозможно отрицать и всю сложность и неоднозначность рассматриваемой проблемы.

Сдует отметить, что к настоящему времени были достигнуты немалые успехи в данном направлении, в частности, достаточно глубоко изучен феномен эмотивности в контексте исследований семантики лексических единиц, но эмотивность, являясь категорией не только лишь языковой, но и речевой, требует своего рассмотрения с точки зрения более сложных структур, включающих, помимо всего прочего, лингвокультурологический аспект и целый ряд экстралингвистических факторов.

Такой структурой, бесспорно, является текст. Исходя из этого, целесообразным выглядит изучение способов реализации и особенностей функционирования категории эмотивности на уровне текста, а также разработка вопросов, связанных с

изучением инструментов вербализации и репрезентации эмоциональных состояний. Выбор данного объекта исследования является актуальным на настоящий момент не только для развития концепции лингвистической эмотивности, но и открывает новое, обширное поле для исследований в сфере лингвистики текста.

Актуальность выбранной теме придает и тот факт, что ранее феномен эмотивности текстов художественных произведений не становился объектом комплексного исследования, в свете изучения специфики поэтики целого литературного направления.

Объектом исследования является текст модернистских англоязычных романов, его стилистические средства, описывающие и выражающие эмоциональность.

Предмет - механизмы реализации категории текстовой эмотивности в модернистской прозе как отличительной черты литературного стиля.

Цели исследования состоят в выявлении экспрессивного потенциала стилистических средств, обеспечивающих реализацию категории текстовой эмотивности в модернистской прозе и поиске путей использования полученных данных для развития лингвистической компетенции обучающихся языковых факультетов.

Для достижения поставленных целей необходимо решить следующие **задачи**:

1. Изучить историю исследования проблемы эмоции в языке, эмоционального и когнитивного аспектов в языке и речи в филологической науке.
2. Дать определение категории эмотивности и разграничить его со смежными понятиями, такими как:

эмотивный смысл, экспрессивность и оценочность, а также установить основные характеристики эмотивного текста.

3. Описать стилистические и эстетико-идеологические принципы модернизма и определить хронологические рамки направления в английской литературе.
4. Произвести выборку наиболее иллюстративных примеров из текстов модернистских романов и провести лингвостилистический и интерпретационный анализ выбранных фрагментов текстов, описать специфику функционирования фонетических, лексических и синтаксических стилистических средств в тексте модернистского романа.
5. Разработать проект рабочей программы дисциплины по выбору для бакалавриата «Стилистика текста английской модернистской прозы».

Теоретико-методологической базой исследования является эмотивный подход к природе языка и речи, в основе которого лежит представление об эмоции, как центре языковой личности человека и главном факторе, определяющем процесс коммуникативной деятельности человека.

Для решения поставленных задач в работе был использован комплекс частнонаучных **методов** познания. Объектом исследования была продиктована необходимость применения метода целостно-текстового и интерпретационного анализа для всестороннего рассмотрения текста художественного произведения и выявления в его структуре эмотивных доминант, а также эмотивных элементов, выступающих в качестве средств текстовой когезии. Для описания специфики функционирования экспрессивных языковых средств организации речевой ткани

текста был использован метод лингвостилистического анализа. Кроме того, при составлении выборки и подсчете «плотности» эмотивов в отдельном отрезке текста были привлечены элементы количественного анализа.

Материалом исследования выступили тексты шести произведений писателей-модернистов: романы В. Вулф: «Миссис Дэллоуэй» (1925), «На маяк» (1927), «Волны» (1931), романы Д.Г. Лоуренса: «Сыновья и любовники» (1913), «Любовник леди Чаттерлей» (1928) и роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности» (1915), что составило в общей сложности более 1500 печатных страниц.

Научная новизна работы состоит в попытке комплексного изучения стилистических особенностей текста модернистского романа в аспекте формирования эмотивного пространства; описании текстообразующего потенциала эмотивов в художественном типе коммуникации на примере исследуемого языкового материала; установлении специфики экспрессивно-выразительных качеств текста модернистской прозы, как связующего признака для поэтики литературного направления, своеобразия творческого метода и неотъемлемой части его эстетики.

Также впервые разработана программа спецкурса «Стилистика текста английской модернистской прозы», который может быть включен в учебный план обучающихся языковых факультетов с целью повышения их лингвистической компетенции.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Закономерности развития литературного процесса конца XIX – начала XX вв. повлекли за собой изменение литературного метода и идейно-эстетических принципов, требовавших выбора иных языковых средств выразительности, выработку «нового языка» прозы, особой стилевой практики нового литературного течения, где центральной задачей становится не описание реальности, а описание восприятия этой реальности сознанием персонажа. Значительные изменения претерпевает художественная структура произведений: сюжет романа заменяется чередой сменяющихся эмоциональных состояний героя, Создание эмоционально-насыщенного пространства романов вызвало необходимость отхода от привычных рамок классического нарратива, использование приема внутренней речи, техники потока сознания и др., что максимально приближало бы повествование к живой и эмоциональной устной речи.
2. Текст модернистского романа носит характер эмотивного. Данное свойство текста является одной из характерных черт идиостилей писателей и поэтики модернистского романа в целом. Основной характеристикой интенсивности выраженности категории текстовой эмотивности является «плотность» эмотивов в тексте.
3. Категория текстовой эмотивности реализуется посредством комплекса разноуровневых лингвостилистических средств:
 - 1) эмотивность модернистского романа проявлена в особенности ритмомелодических свойств текста.

Ритмомелодическая структура текста модернистского романа строится на аллитерации, ассонансе, лексических и синтаксических повторах. Ритм прозаического текста опирается, в первую очередь, на синтаксическую изомерию.

2) эмотивы лексического и синтаксического уровней способствуют экспликации эмоциональных состояний персонажа, эмоционального самовыражения автора, создают образность и обладают высоким текстообразующим потенциалом. Наиболее частотны для текста модернистской прозы такие приемы как лексический и синтаксический повторы, которые выполняют двойную функцию, кроме вышеупомянутой роли в формировании ритмомелодической картины произведения. Во-первых, эпифора и анафора подчеркивают концептуально значимые эмотивные элементы повествования и создают эмоциональную лейтмотивность текста, во-вторых, вербализуют как отрицательные, так и положительные эмоции персонажей, их чувство неуверенности, сомнения или же решительности.

3) для текста модернистской прозы характерно частое употребление экспрессивной пунктуации, эллиптических конструкций, инверсий и риторических вопросов, что усиливает выразительность внутренней речи персонажей, диалогизируя повествовательную ткань произведения.

4. Категория реализуется на всех без исключения уровнях языка. Эмотивность текста представляет собой совокупность лингвистических средств выразительности, стилистических приемов, которые обеспечивают экспрессивность всего текста, выполняют спектр прагматических функций, и играют важнейшую роль в сцепке различных эмотем.

Практическая значимость состоит в возможности использования материалов и основных результатов исследования в педагогической практике при проведении лекционных и практических занятий по дисциплинам: «Стилистика английского языка», «Филологический анализ текста», «Зарубежная литература», «Литература Англии» и «Теория текста». Разработанный авторский проект программы курса «Стилистика текста английской модернистской прозы» (см. приложение 1) может реализовываться в качестве дисциплины по выбору при освоении образовательных программ высшего образования.

Апробация исследования. Результаты исследования были апробированы на конференциях и форумах разного уровня: международных, всероссийских и региональных. В 2017 году в г. Горловка на II Региональной конференции с международным участием «Романо-германские языки: интеграция методики преподавания и филологии», в 2018 г. в г. Грозный на I Региональной студенческой научной конференции «Шаг в науку», в г. Таганроге на 61-й научно-практической конференции ТИ им. А.П. Чехова, в г. Севастополь на VII Всероссийской конференции «Recent Achievements and Prospects of Innovations and Technologies» и II Международной конференции «ProfMarket: Education. Language. Success», в г. Грозный на Всероссийской научно-практической «Актуальные проблемы современной науки: взгляд молодых ученых», в г. Кемерово на X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Россия молодая», на XX Всероссийской студенческой научно-практической конференции Нижневартковского государственного университета, в г. Уфа на Международной научно-практической конференции

«Сопоставительно-типологический ракурс в исследовании разноструктурных языков», в г. Донецк на I Международной конференции «Развитие интеллектуально-творческого потенциала молодежи: из прошлого в современность», в г. Биробиджан на XIII Всероссийской молодёжной научно-практической конференции «Молодежные исследования и инициативы в науке, образовании, культуре, политике».

Публикации. Основные положения исследования отражены в 24 публикациях, общим объемом 6,4 п.л., в том числе 1 публикации в журнале, рекомендованном ВАК РФ:

1. Дебердеева Е.Е., Демонова Ю.М., Гукалова Н.В. Поэтическое начало в ритмической структуре прозы английского модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 6. С. 97-101. (0,7 п.л.)

Публикации в других изданиях:

2. Гукалова Н.В. Эмоции как объект лингвистики: теоретические предпосылки к изучению и противоречия // Языки народов мира и Российской Федерации. Вып. XXIII: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. «Актуальные проблемы лингвистики и языкового образования» с международным участием, посвященный памяти докторов филологических наук, профессоров Р.И. Гусейнова и М.Г. Исаева. Махачкала, 29 ноября 2017 г. / Дагестанский гос. ун-т. – Махачкала: изд-во ДГУ, 2017. - С. 104-107.
3. Гукалова Н.В., Демонова Ю.М. Средства вербализации эмоций в детской речи на материале романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» // Шаг в науку: сб. материалов I Региональной студенческой научной конференции, г. Грозный, 28 ноября 2017 г. – Махачкала: АЛЕФ, 2017. – С. 52-55.

4. Гукалова Н.В. Лексический и синтаксический повтор как маркер эмоциональной выразительности модернистской прозы // Романо-германские языки: интеграция методики преподавания и филологии: материалы II Респ. науч.-практ. конф. с междунар. участием, 01 декабря 2017 г. – Горловка: Изд. ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – С. 51-53.
5. Гукалова Н.В. Модернистская парадигма неклассической художественности // Фундаментальные и прикладные исследования: от теории к практике: материалы II Междунар. науч.-практ. конф., приуроченной ко Дню российской науки (Воронеж - Кызыл-Кия, 05-09 февраля 2018 г.) / Т.1. – Воронеж, 2018. – С. 38-41.
6. Гукалова Н.В. Фонетические стилистические средства передачи эмотивных смыслов в несобственно-прямой речи персонажа (на материале романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности») // Язык и речь в синхронии и диахронии: Материалы Международной заочной научной конференции (Таганрог, 24 ноября 2017 г.) – Ростов-на-Дону: Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)», 2018. – С. 220-222. (РИНЦ)
7. Gukalova N. On the Problem of Content of the Category of Textual Emotiveness. In: T. Klepikova, A. Mihajlova (Eds.), Proceedings of the VII All-Russian Conference: *Recent Achievements and Prospects of Innovations and Technologies*. Sevastopol: Sevastopol State University Press, 2018, April. pp. 696-699. (РИНЦ)
8. Гукалова Н.В. Особенности эмотивной тональности текста романа В. Вулф «На маяк» // Актуальные проблемы современной науки: взгляд молодых ученых: сб. материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых

ученых, аспирантов и студентов с международным участием (г. Грозный, 18 мая 2018 г.). – Махачкала: АЛЕФ, 2018. – С. 105-108. (РИНЦ)

9. Гукалова Н.В. Стилистические аспекты эмотивности текста романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» // Россия молодая: Сб. материалов X Всерос. научно-практической конференции с международным участием «Россия молодая», 24-27 апр. 2018 г., Кемерово [Электронный ресурс] / ФГБОУ ВО «Кузбас. гос. техн. ун-т им. Т. Ф. Горбачева»; редкол.: С. Г. Костюк (отв. ред.) [и др.]. –

Кемерово, 2018. URL: <http://science.kuzstu.ru/wpcontent/Events/Conference/RM/2018/RM18/pages/Articles/74303-.pdf> (дата обращения: 14.10.2019) (РИНЦ)

10. Гукалова Н.В. Дискуссии о месте и роли эмоции в оценочной структуре слова // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода: Международный сборник научных статей. Вып. 8. – Нижний Новгород, 2018. – С.62-66. (РИНЦ)
11. Гукалова Н.В. Эмотивный подход в современной лингвистике: к вопросу о важности отличий вербализации эмоций в лингвокультурных кодах // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода: Международный сборник научных статей. Вып. 8. – Нижний Новгород, 2018. – С.67-71. (РИНЦ)
12. Gukalova N. Modernism in Literature as a Linguocultural Phenomenon. In.: M. Varlagina, N. Rudenko, Yu. Sabadash (Eds.), Proceedings of the II International Conference: *ProfMarket: Education. Language. Success.* Sevastopol:

Sevastopol State University Press, 2018, March. pp. 149-151.
(РИНЦ)

13. Гукалова Н.В. Эмотивность, эмотивный смысл, экспрессивность, оценочность: проблемы разграничения и определения понятий в современной лингвистике // Вестник ТИ им. А.П. Чехова. 2018. № 1. – С. 134-139. (РИНЦ)
14. Гукалова Н.В. Воздействующий потенциал категории эмотивности в художественной коммуникации // Пятый этаж. 2018. № 4. – С. 25-28. (РИНЦ)
15. Гукалова Н.В. Отличительные черты поэтики английских и ирландских писателей-модернистов начала XX века // XX Всероссийская студенческая научно-практическая конференция Нижневартовского государственного университета: сборник статей (г. Нижневартовск, 3-4 апреля 2018 года) / отв. ред. А.В. Коричко. Ч. 5. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2018. – С. 420-423. (РИНЦ)
16. Демонова Ю.М., Гукалова Н.В. Лингвостилистика в свете лингвистической концепции эмотивности // Сопоставительно-типологический ракурс в исследовании разноструктурных языков: Материалы Международной научно-практической конференции 23-24 апреля 2018 г., Уфа / отв.ред. Е.А. Морозкина. – Уфа, 2018. – С.118-120. (РИНЦ)
17. Демонова Ю.М., Гукалова Н.В. Реализация категории текстовой эмотивности в романе В. Вулф «На маяк» // Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема. 2018. №2 (31). – С.55-61. (РИНЦ)
18. Гукалова Н.В. Роль риторического вопроса в создании текстовой эмотивности (на материале романа В. Вулф «На

- маяк») // Казанский вестник молодых ученых. 2018. Т. 2. №4 (7). – С. 86-88. (РИНЦ)
19. Гукалова Н.В. Средства лексикализации эмоций в речи (теоретический аспект) // Развитие интеллектуально-творческого потенциала молодежи: из прошлого в современность: Материалы I Междунар. науч.-практ. конференции (Донецк, 8 февраля 2018 г.) – Ч. 2 / под общ. ред. проф. С.В. Беспаловой. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 2018. – С.27- 28. (РИНЦ)
20. Гукалова Н.В. Становление лингвистической концепции эмоций в отечественной филологической науке и перспективы развития // Развитие интеллектуально-творческого потенциала молодежи: из прошлого в современность: Материалы I Междунар. науч.-практ. конференции (Донецк, 8 февраля 2018 г.) – Ч. 2 / под общ. ред. проф. С.В. Беспаловой. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 2018. – С. 29-30. (РИНЦ)
21. Гукалова Н.В. Стилистические особенности эмотивности внутренней речи персонажа (на материале романа Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» // Молодежные исследования и инициативы в науке, образовании, культуре, политике: сборник материалов XIII Всероссийской молодёжной научно-практической конференции (Биробиджан, 26—27 апреля 2018 г.) – Биробиджан: Изд-во Приамур. гос. ун-т им. Шолом-Алейхема, 2018. – С. 77-81. (РИНЦ)
22. Гукалова Н.В. Лингвостилистические способы реализации категории текстовой эмотивности в романах В. Вулф «Миссис Дэллоуэй» и «Волны» // Вестник ТИ им. А.П. Чехова. 2019. № 1. – С. 187-191. (РИНЦ)

23. Демонова Ю.М., Гукалова Н.В. О соотношении эмотивного и когнитивного аспектов в языке и речи // Вестник ТИ им. А.П. Чехова. 2019. № 1. – С. 191-195. (РИНЦ)
24. Демонова Ю.М., Гукалова Н.В. Проблема определения стилевых и хронологических рамок английского модернизма // Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема. 2019. №2 (35). – С. 43-46. (РИНЦ)

Структура и объём ВКР. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, перечня использованной художественной литературы и приложения. Выводы, полученные в результате анализа теоретического и эмпирического материала, изложены в конце каждой из глав. Список использованной литературы включает 144 наименования, в том числе 6 первичных источников. Общий объем работы составляет 140 страниц.

ГЛАВА 1. ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭМОЦИЙ В ЯЗЫКЕ

1.1 Эмоция как объект лингвистики: теоретические предпосылки к изучению и противоречия

По-прежнему эмоции остаются, по большей части, объектом исследования таких наук как психология, физиология и философия, нежели лингвистики. Результаты исследования в данных областях знания становятся базой для дальнейшей разработки проблемы в языкознании. В свою очередь, это говорит о том, что исследование обозначенной проблемы носит характер междисциплинарный. Ряд ученых относят проблему

«эмоций в языке» к числу важнейших в антропоцентрической парадигме в лингвистике (Апресян Ю.Д. (1995), Баранов А.Г. (1993), Болотов В.И. (1981), Вержбицкая А. (1996), Вольф Е.М. (1995), Гак В.Г. (1998), Гридин В.Н. (1983), Маслова В.А. (1991), Мягкова Е.Ю. (1990, 2000), Пиотровская Л.А. (1993), Рожкова Е.Н. (2012), Сорокин Ю.С. (1982), Телия В.Н. (1986), Трофимова Н.А. (2008), Шаховский В.И. (1987, 2008) и др.

Вопрос о том, могут ли эмоции быть объектом лингвистики, долгое время оставался спорным, а на определенном этапе такая идея даже полностью отвергалась.

Но было очевидно одно – накопленные знания в данной области приобрели критическую массу для того, чтобы развернуться в целостную теорию. Как утверждает В.И. Шаховский «Высокая степень понимания и лингвистического осмысления всех сторон эмотивности языка является предпосылкой построения адекватной ей теории» [123, с.8].

На сегодняшний день попытки систематизированного описания эмоций и разработки лингвистической концепции эмотивности в рамках отечественного языкознания были предприняты лишь несколькими учеными: В.И. Шаховский (1987, 2008), Л.Г. Бабенко (1989), З.Е. Фомина (1996), Е.Ю. Мягкова (1990, 2000).

Так, отправной точкой для начала изучения эмоций человека в отечественной филологии и появления ее специфической отрасли – эмотиологии, можно считать конец 80-х годов XX века, когда на базе Волгоградского педагогического государственного университета в рамках разработок научно-исследовательской лаборатории «Человеческий фактор в языке: язык и личность», были высказаны ряд основополагающих идей лингвистической концепции эмоций. Позднее, был выработан

целостный, теоретически обоснованный подход, который получил свое воплощение в монографии профессора В.И. Шаховского «Лингвистическая теория эмоций», изданной в 2008 году.

Признание эмоций объектом лингвистики едва ли можно считать легким, такому событию в науке нужны были длительные дискуссии и горячие споры.

А спор этот затрагивает не только непосредственно проблемы языкознания, но во многом, проблемы, лежащие за его рамками, в плоскости психологии и философии, поэтому решение их весьма непростое и неоднозначное, поскольку в науке не существует, ни единой психологической концепции эмоций, ни философской. Все это вкупе еще более усложняет задачу обоснования возможности отражения эмоций в языке и их изучения в целом.

Далеко неоднозначно ученые трактуют и сам термин «эмоция» в психологии [См. 32]. Так, в словаре психологических терминов дается следующее определение: «эмоции – это особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями и мотивами, отражающих в форме непосредственного переживания (удивления, радости, страха и т.д.), значимость действующих на индивида действий и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности» [18, с. 622].

Вышеуказанное определение оспаривают многие психологи, указывая на то, что предложенное определение не отражает отличие эмоций от познавательных процессов и целого ряда других особенностей [117, с. 11]. В целом, определение понятия во многом находится в зависимости от выбранных ученым глубоких теоретических обоснований исследования.

В свое время В.К. Вилюнас говорил: «парадоксально, но в

современной психологии эмоций не разработан вопрос даже о ее объекте». В эмоциональной сфере можно выделить лишь ядро, составляемое из очевидных эмоциональных реакций, которые становятся объектом исследований, периферия же остается размыта [23, с. 50]. Данное утверждение, с нашей точки зрения, также можно применить и к филологическим изысканиям.

Приведя лишь один пример из огромного множества, касающийся неоднозначности определения содержания понятия в психологической науке, мы также можем убедиться в отсутствии единства по данной проблеме среди филологов. Дабы обойти такой спорный вопрос, к тому же, находящийся в поле психологии, лингвисты стараются понимать такую категорию интуитивно, и порой в своих работах, и сами не дают четкого определения.

Так, В.И. Шаховский говорит о необходимости рассматривать в качестве объекта своего исследования «более или менее наивное понимание эмоций как специфической формы человеческого отношения к миру и к себе в этом мире, а также его языкового отражения в лексиконе и речевой деятельности человека» [123, с. 24].

Другой преградой для изучения эмоций и описания форм их отражения в языке является сложность классификации эмоций и «эмоциональных состояний», о чем пишет ряд ученых (Додонов Б.И. (1975), Изард К. (1980), Симонов П.В. (1978) и др.). Весьма скептически к всевозможным попыткам систематизации эмоций, по какому-либо признаку относится Б. И. Додонов, и говорит о том, что универсальную классификацию эмоций создать вообще не представляется возможным, любая из них будет пригодна лишь для определенной поставленной задачи [43, с. 21].

Л.Г. Бабенко обращает внимание на то, что любой

исследователь, занимающийся вопросом эмоций в языке, сталкивается с массой трудностей, связанных с разнообразием классификаций эмоций, созданных на разных основаниях, которые зачастую является лишь упрощенной схемой, не отражающей всех тонкостей, а также проблемой «процессов означивания эмоций» [12, с. 3], т.е. того, что одна и та же эмоция может выражаться совершенно разными способами.

Исходя из того, что само понятие «эмоция» в известной степени эфемерно, вполне логично задаться вопросом о том, может ли эмоция вообще быть объектом лингвистического исследования?

Интерес филологов к эмоциональной сфере человека и механизмам их лингвистического обеспечения вполне оправдан. Сегодня уже неоспорим тезис о том, что эмоции оказывают огромное влияние на все когнитивные процессы, в том числе речь. Однако к такому заключению лингвисты пришли относительно недавно.

Как утверждает Э. Сепир, язык является инстинктивным средством, а большее значение для языка имеет образование идеи, нежели эмоции или воли, при этом, считая, что эмоции все же могут быть выражены в языке [88, с.122]. Вместе с ним такого взгляда придерживались такие ученые как Г. Гийом и Б. Бюлер [37]. Они считали, что в речи основным элементом является когнитивная составляющая, и отрицали возможность изучения эмоций в лингвистике. Вместе с тем, высказывались также и противоположные, радикальные мнения о том, что в языке вовсе нет эмотивно-нейтральной лексики.

Другая группа ученых, в их числе М. Бреаль, ван Гиннекен, Ш.Балли, полагала, что важнейшей функцией языка является выражение эмоций. А тезису Э. Сепира противопоставлялись

взгляды Ш. Балли, который писал, что на всех уровнях языка присутствует эмоциональный компонент, а речь по своей природе аффективна. Он считал, что эмоциональность может быть отражена на всех уровнях языка [14, с. 206]. Что касается последнего, то это доказано современными исследованиями в области эмотиологии, и является уже фактически общепризнанным в языкознании [115, с.10].

Также примечательно и другое высказывание Ш. Балли: «чем более эмоционально нагружен знак, тем он становится менее лингвистичен, чем более он становится лингвистичным, тем больше эмоциональности он теряет» [14, с.54].

Однако с точки зрения современной психолингвистики, считается, что лингвистичность и эмоциональность никак не коррелируют, а семантика всех слов всегда ингерентно или адгерентно эмоционально нагружена, где под ингерентностью понимается вид экспрессивности, в котором экспрессивность слова является системно значимым элементом семантической структуры слова, независимое от контекстного употребления. Адгерентность – это такая экспрессивность, где оттенок значения является результатом сочетания единицы с другими единицами речи в отдельном контексте [38, с. 9]. В целом, можно лишь сказать, что чем более эмоционально высказывание, или же знак, тем он менее рационален.

Однако сейчас превалирующее большинство лингвистов соглашаются с суждением о том, что структура языка включает в себя и эмоциональную и когнитивную составляющую. При этом эти две стороны коммуникации как бы проникают друг в друга и оказывают взаимное влияние. Однако, данное утверждение не бесспорно. Психолог К. Изард, по этому поводу говорит, что мысли детерминированы эмоциями [50], А. Бине выдвигает

гипотезу о том, что идея первоначально возникает в форме эмоционального образа, до ее вербального воплощения. В пользу такого предположения, можно заявить, что эмоционально окрашенная информация запоминается быстрее и более прочна, чем нейтральная.

Эмоции с той или иной степенью адекватности могут отражаться в языке, следовательно, быть включены в коммуникацию, поскольку непосредственно эмоциональное состояние может быть предметом, отражаемым в языке и быть осознанным языковыми личностями в процессе общения. А эмоциональное отражение реальности происходит как раз посредством эмоционального вида познания, где субъект отражает мир и его предметы в форме эмоциональных образов [123, с. 19]. Кроме того, эмоции являются одновременно и объектом и способом отражения реальности [51, с. 20].

Из чего В.И. Шаховский делает вывод о том, что эмоции участвуют в процессе познания человеком действительности, при этом они лишь выражают субъективные отношения, в которых предметы мира находятся к потребностям, целям и мотивам речевой деятельности, не отражая сами предметы. Другими словами, эмоциональная сфера человека является отдельным пластом психики, который надстраивается над познавательным. Однако, данный вопрос, касающийся соотношения объективного и субъективного начал в языке, эмоционального и рационального, является дискуссионным в филологии и заслуживает отдельного, детально рассмотрения, и он будет освещен в следующем параграфе.

Затаривая историю развития и становления лингвистической концепции эмоций в отечественной науке, отметим, что в 1970 году А.А. Леонтьев заявил, что в советской

науке эмоциональная сторона речи не изучается должным образом, тогда как в языкознании и психолингвистике было сделано множество открытий, способствующих разработки данной проблемы [66, с. 38].

Об этом свидетельствуют высказывания выдающихся советских филологов, отвергавших необходимость их изучения: Е.М. Галкиной-Федорук «эмоциональной лексики в языке нет» [35, с. 104], либо точка зрения В.А. Звегинцева, указывающая на то, что «эмоции не входят в структуру языка» [48, с. 53].

Однако вместе с тем как начали вырисовываться границы новой гуманистической парадигмы в науке, с антропоцентрическим поворотом, в российской филологии кардинально поменялся взгляд на обозначенную проблему.

В последние два десятилетия XX века начала формироваться когнитивная теория эмоций (эмотиология), объединив в себе когнитивную психологию и лингвистику, используя данные и из иных областей знания об эмоциях, данные когнитологии, была выработана лингвистическая концепция эмоций. Исходя из этого, эмотиологию определяют как науку о вербализации, выражении и коммуникации эмоций [78, с. 95].

Суть эмотивного подхода к языку состоит в том, что для целей категоризации эмоций в лексико-семантической системе языка наибольший интерес представляет философское понимание эмоций как формы оценочного отражения действительности и психологическое понимание эмоций как особого психического пласта, надстраивающегося над познавательным образом [123, с. 9].

Собственно лингвистическая теория эмоций – это модификация, полученная в результате взаимодействия философской и психологической парадигм, наибольший интерес

для которой на данном этапе представляют: динамика языкового кода, развитие и реализация его скрытых возможностей, эмоциональная специфика речи в разных условиях общения, механизмы распознавания чужих эмоций и управления собственными эмоциями в процессе коммуникации, согласование эмоций разного качества, стимуляция положительных и нейтрализация отрицательных эмоций в актах межличностного, институционального и межкультурного общения и др. [123, с. 4]

В сфере данного направления был создан ряд терминов, и один из важнейших – «эмотивность», понимаемый как «лингвистический аспект категории эмоциональности», т.е. «лингвистическое выражение эмоций» [123, с. 234]. Однако нужно учесть и то, что в научной литературе содержание категории «эмотивность» описывается весьма неоднозначно. Ее содержание варьируется в зависимости от выбранной тем или иным ученым научной парадигмы (лингвистической или психолингвистической), так и в значительной мере продиктовано многогранностью самого изучаемого феномена. Данный вопрос будет рассмотрен в параграфе 1.3 данной работы.

Также одним из ключевых понятий лингвистической теории эмоций В.И. Шаховского является «эмотив» – единица языка с эмотивным типом семантики, который заключается в том, чтобы сообщить о душевном волнении говорящего, передать некую эмоциональную информацию (вместе с фактуальной или независимо от нее), вызвать ответную эмоциональную реакцию [123, с. 56].

В рамках эмотивного подхода в лингвистике ведется дискуссия о языковых средствах выражения эмоций. Касаясь вопроса эмоциональной лексики, И. В. Арнольд говорит следующее: эмоциональная окрашенность лексики основывается

на их образном употреблении, ассоциации их с положительными или отрицательными чувствами, также они могут опираться на гиперболу. Роль эмоциональной лексики могут выполнять инвективы, междометия, оценочные слова, ласкательные слова и слова, напрямую выражающие чувства [5, с. 97].

Наряду с вышеперечисленными средствами вербализации эмоций, Е.М. Вольф выделяет также метафору, в особенности по отношению к аффектам и эмоциям высокой степени интенсивности. При таком эмоциональном состоянии, субъект не волен контролировать формы проявления эмоций. Автор отмечает, что они выделяются в психологии в отдельную группу и объективно выделяются в градации, где градация интенсивности не так очевидна. В качестве примера Е.М. Вольф приводит следующие высказывания: «на меня напал страх», «он рвал и метал» [30, с. 61].

Л.Г. Бабенко в своих трудах затрагивает также, во многом, лишь лексические способы вербализации эмоций и чувств, ставя знак равно между двумя понятиями, в целях упрощения терминологии, придает такому способу основное значение в языке, отмечая, кроме того, фразеологизированные синтаксические конструкции, порядок слов и особую интонацию [12, с. 3-6].

Многочисленные современные исследования показывают то, что арсенал средств, выражающих эмоциональные состояния человека в языке гораздо шире. Повторимся, что сегодня неоспоримо утверждение о том, что эмоции выражаются на всех уровнях языка.

«При помощи языка осуществляется и закрепляется сочетание определенных эмоциональных отношений с определенными понятиями в соответствии с социальным опытом

народа или социальной группой, и, таким образом, чувства, являющиеся неотъемлемым элементом сознания, становятся неотъемлемым элементом языковой формы мышления» [87, с. 30].

Положение эмотиологов об эмоциональном содержании концепта и эмоциональной природе внутренней формы знака, являющиеся сегодня базовыми в теоретической лингвистике, дали толчок для использования эмотивности в качестве важного средства интерпретации смысла текста.

Эмотивность языка, речи и текста как объект исследования, обуславливает фундаментальность, теоретическую и практическую значимость лингвистических работ, выполняемых в данной области, и, несомненно, глобальность перспектив.

Таким образом, эмотиология стала одной из передовых сфер традиционного языкознания. Ее первоосновной задачей является изучение субъективных компонентов значения единиц языка, а также формулирование и структуризация знаний об эмотивном коде языка [52, с. 5], поскольку без корректной атрибуции вербальных признаков эмоций невозможна эффективная коммуникация.

Предполагается, что именно язык является ключом к изучению эмоций человека, так как он «номинирует, выражает, описывает их, комментирует, структурирует, имитирует, симулирует, категоризирует, классифицирует. Язык формирует эмоциональную картину мира любой лингвокультуры» [126, с. 25-26].

На сегодняшний день сосуществуют множество разнообразных концепций и подходов к изучению эмоций в языке, не одна из которых не является доминирующей и исчерпывающей, они лишь дополняют друг друга.

Выделим несколько основных подходов: коммуникативный (Шаховский В.И., Пиотровская Л.А., Быдина И.З., Бабенко Л.Г.), стилистический (Азнаурова Э. С., Арнольд И. В., Болотов В. И.), лингвокультурологический (Вержбицкая А., Томашева И.В.), психолингвистический (Витт Н.В., Носенко Э.Л.).

В числе наиболее перспективных направлений развития изучения эмотивности мы можем выделить: исследование субъективных значение единиц языка, эмотивной языковой личности, этническая специфика выражения эмоций, эмоциональной окраске текста, имитация и симуляция эмоций, эмоциональная манипуляция, эмотивная валентность языковых единиц, эмотивное семантической пространство языка, изучение эмоций в гендерном аспекте, механизмы эмоциональных приращений в языковой семантике и т.д.

Итак, можно с уверенностью констатировать - проблема «эмоций в языке» стоит в авангарде современной лингвистики, а эмоции можно по праву считать объектом лингвистической науки.

1.2 Соотношение эмотивного и когнитивного в речи

Возможно наиболее важным и, в то же время, спорным, с точки зрения признания за эмоцией права быть объектом лингвистики, был вопрос о соотношении эмотивного и когнитивного в языке и речи, о существенности оказываемого влияния эмоций на вербальные формы выражения мыслей, затронутый нами ранее.

На сегодняшний день для многих исследователей является очевидной возможность, и даже необходимость, изучения эмоций в языке, хотя не так давно эта возможность напрочь отвергалась, и эмоции в течение долгих лет находились на периферии научного знания. Считалось, что эмоции оказывают лишь деструктивное влияние на когнитивные процессы [31, с. 215], а язык как когнитивная подсистема полностью опосредован от чувств.

Сейчас такая позиция вызывает удивление, однако, фактор эмотивности речи зачастую так и остается вне рассмотрения когнитивного подхода в лингвистике.

Противопоставление разума чувствам традиционно считается предметом разного рода философских рассуждений, дихотомия инстинктивного и рационального имеет достаточно глубокие основания, и с таким утверждением, кажется, невозможно спорить.

Но, в действительности, такая постановка вопроса уже является неприемлемой для современной филологии. И выражение В. фон Гумбольта: «в членораздельном звуке проявляет себя мыслящая сущность, в нечленораздельном – чувствующая» [41] теперь неактуально.

Приведенное в предыдущем параграфе мнение Э. Сепира, опиравшееся на тезис о том, что эмоция не входит в семантику слова, нашло множество приверженцев среди советских филологов. В. А. Звегинцев утверждал, что при анализе «связанных со словом эмоционально-экспрессивных моментов как элементов значения слова происходит смещение объективных и субъективных планов», а также «подобные добавочные экспрессивно-эмоциональные «созначения» не могут быть поставлены в один ряд с тем предметно-логическим

содержанием слова, которое фиксируется его значением, не могут входить составным элементом в значение слова, поскольку эти «созначения» не являются объективными в языковом плане явлениями» [48, с.170-171].

Н.М. Разинкина и Е.Ф. Тарасов опровергают это положение, аргументируя тем, что в сферу эмоциональной выразительности включены чувства связанные с отношениями коммуникантов, являющиеся социализированными. Социализация чувств обусловлена тем, что каждый член социума несет в себе определенный психический уклад и проявляет эмоции в форме, характерной только для конкретного общества. Следовательно, субъективными качества языка являются только по своему происхождению, с точки зрения их психологического генезиса, но в реальной действительности они существуют как объективные свойства языковых знаков. Мы имеем право утверждать, что в самом языке, а не только в психологии говорящих и пишущих, существует объективная эмоциональность [83, с. 17; 97].

Две изложенные точки зрения разделяют порядка десяти лет, что свидетельствует об определенном качественном сдвиге в изучении рассматриваемой проблемы. Кроме того, обратим внимание на то, что первая существовала незыблемо многие десятки лет, если не сотни.

Анализируя познавательные и эмоциональные процессы, психологам Л.С. Выгодскому, С.Л. Рубинштейну, А.Н. Леонтьеву удалось доказать ошибочность опосредованности эмоциональной сферы от сферы мышления.

В трудах Л.С. Выготского аргументировано утверждается о единстве интеллекта и аффекта [32, с. 157-159]. С.Л. Рубинштейн доказывает, что мышление представляет собой единство

интеллектуального и эмоционального, а эмоция – единство эмоционального и интеллектуального [86, с. 161].

По мнению А.Н. Леонтьева, мышление имеет эмоциональную (аффективную) регуляцию [67]. О.К. Тихомиров пишет о том, что эмоции, аффекты и чувства, т. е. любые эмоциональные явления сопряжены с интеллектуальной деятельностью, и наоборот, для эффективной мыслительной деятельности нужна эмоциональная активизация [103, с. 88]. Исследования Н.В. Витт убеждают в существовании эмоциональной регуляции речевой деятельности [26].

В отечественной психологии, опережая развитие науки зарубежном, в результате переосмысления, детального анализа и экспериментальных исследований влияния эмоций на когнитивную и речевую деятельность, был выделен особый тип мышления – эмоциональное мышление (см. И.А. Васильев, В. Л. Прилужный, О.К. Тихомиров), что в очередной раз доказывает, что эмоции включены в когнитивные структуры и сознание и сопряжены с ментальными процессами.

Взаимосвязь когниции и эмоций подробно описывается в когнитивной и коммуникативной теории эмоций. Филологи, придерживающиеся таких методологических принципов в своих исследованиях считают, что эмотивный компонент является частью системного значения слова: эмотивное значение слова ассоциируется с определенными эмоциональными представлениями, которые сопровождают любое понятие, вместе с тем сознание человека включает в себя и рациональный и эмоциональный компоненты [123, с. 64].

Однако единства по вопросу о том, какое место занимает этот компонент в семантической структуре слова, и является ли его наличие неотъемлемым, для всей без исключения лексики,

среди ученых пока не найдено.

Сегодня существует достаточно много различных подходов и методов работы с семантической структурой слова, при описании эмоционального лексического фонда языка, по причине несогласованности в подходе именно к природе эмоции в рамках семантической структуре слова.

Целый ряд ученых заявляет о потенциальной эмотивности любого слова в языке (Ш. Балли, В.А. Звегинцев, И. И. Квасюк, В. И. Шаховский и др.), последний делает вывод о том, что невозможно выявить число словарных эмотивов в каком-либо языке [120]. Л. Г. Бабенко развивает данную мысль и, говорит, что все же можно выделить эмотивы в их словарном значении, то есть в языке, поскольку слова могут не в равной степени сочетаться и вбирать эмотивные смыслы в свою семантику. Следовательно, можно заявлять о некой эмоциональной шкале переходности [12, с. 11; 39 с. 51].

Вместе с тем, особого внимания заслуживает вопрос о том, что является первичным – эмоция или когниция?

В целом, в советской и российской филологии эта проблема рассматривается с позиции взаимной связи эмоционального и оценочного компонентов как в семантической структуре лексики, так и в языке. (Вольф Е. М. (2006), Мягкова Е. Ю. (1990, 2000), Телия В. Н. (1996), Шаховский В. И. (1983, 2008)).

Эмотивность имеет коннотативную природу, определяет наличие эмотивного компонента в семантической структуре слова, относящегося не к референту, а к эмоциональной сфере говорящего, другими словами, «сема оценки связана с сущностной стороной обозначаемого объекта, эмотивная – с переживаниями говорящего [92, с. 176].

Что касается, оценочного компонента, то языковое

выражение, включающее в себя сему оценки в сигнификативно-денотативной стороне значения, реализуют интеллектуально-логическую оценочность в ее чистом виде, присутствующую наряду с семой оценки, в ядерной части эмотивной семы в поле коннотации, реализует сразу и выражение эмоции и оценки, и, таким образом носит субъективный характер [91, с. 177].

По мнению Е.Ю. Мягковой, коннотативный компонент семантики языковой единицы является равноправным (а не вторичным) компонентом ее семантической структуры («мы понимаем и чувствуем одновременно, так как оцениваем и переживаем одновременно с названием объекта оценки» [77]), следовательно, считая, что два компонента не могут быть четко разделены.

Как утверждает Ю.С. Степанов, эмоции представляют собой ментальные системы знаний и оценки [94], тем самым соглашаясь с К. Изардом в том, что обе системы (эмоциональная и когнитивная) взаимозависимы и модулируют эмотивные состояния и когнитивные процессы [См. 50].

Е. М. Вольф также указывает на то, что в основе эмоции лежит оценка, определенное мнение об объекте [31, с. 217-219]. Проанализировав употребление эмотивных и ментальных предикатов, автор приходит к мысли о том, что эмоциональных предикатов как таковых не существует в чистом виде. Каждый из них, так или иначе, включается в рациональный элемент [31, с. 218].

Л. Г. Бабенко подчеркивает нерасторжимость рационального и чувственного, физиологического и эмоционального [12, с. 6].

Наиболее глубоко и обстоятельно данную проблему рассматривает в своих работах В. И. Шаховский и дает

однозначный ответ на поставленный вопрос: «Мы лингвисты-эмотиологи предполагаем: в начале было не Слово, в начале была эмоция, поскольку в основе первичных и вторичных номинаций всегда, с самого начала лежали эмоции человека <... > Ни одного слова не родилось без эмоций человека» [123, с. 10].

Эмоция обуславливает мышление, а когниция определяет интенсивность и форму проявления, т.е. в данном случае, вербализацию этой эмоции, имея под собой инстинктивное, рефлекторное основание. Кроме того, ученые-психологи достоверно доказали, что эмоция есть мотивационный базис человеческого сознания.

Так, по мнению В.И. Шаховского, определяющим мотивом деятельности человека и его основной характеристикой является эмоциональная доминанта [121, с. 10]. Эмоции входят во все уровни когнитивных процессов [15]. Мыслительный процесс неразрывно связан с эмоцией: «когниция вызывает эмоции, так как она эмоциогенна, а эмоции влияют на когницию, так как они вмешиваются во все уровни когнитивных процессов» [Цит. по 123, с. 31].

Именно сознание декодирует языковое и праязыковое выражение эмоций коммуникантов. Сознание человека также накапливает знания из полученного социального опыта, действий коммуникантов в различных ситуациях общения. По накоплению в процессе жизни такого опыта, человек уже с самых ранних лет может легко распознать тип эмоции и особенности ее выражения, ее «силу», поскольку, в целом, пути выражения той или иной эмоции носят характер универсальных и могут проявляться на всех уровнях языка. Существуют лишь некоторые отклонения, связанные с различием лингвокультур,

социальных норм и исторически сложившихся традиций. Такой подход открывает огромное поле для новых исследований, в рамках сравнительной типологии языков.

Другой аргумент, доказывающий необходимость изучения эмоций в лингвистике, сопряжен с тем, что язык эмоционально мотивирован, как уже отмечалось, так как согласно биологической концепции языка, язык не является рефлексом на окружающую действительность, а есть врожденный инстинкт, так же как и эмоции. Из этого можно сделать вывод, что эмоция не является формой отражения действительности, а является одной из мотивационных систем сознания, поэтому все без исключения речевые акты эмоциональны. А сами эмоции являются довербальными структурами в сознании человека, и только понимание процессов, связанных с выражением эмоциональности языка поможет его более глубокому пониманию [123, с. 32].

Автор приводит в свою пользу ряд аргументов, раскрывая тезис о довербальности эмоций. Обращаясь к теории эволюции, В. И. Шаховский говорит о том, что формирование человеческого сознания происходит посредством деятельности, мотив которой не может быть беспристрастным, он эмоционален, так как в основе его лежит стремление к успеху в борьбе за выживание. То есть в таком случае, человек не движим разумом, а движим именно эмоциями [123, с. 33].

Также ученый утверждает о неправомерности противопоставления эмоционального интеллектуальному. Шаховский В. И. утверждает, что эмоции включены в процесс мышления, что и дает право рассматривать эмоции в системе языка [123, с. 67].

В. И. Шаховский, соглашаясь с мнением целой группы

ученых (К. Оутли, Дж. Джонсон-Лэрд, Б. Феррер, Дж. Рассела и Е. Ю. Мягковой), говорит о том, что «эмоции одновременно несут и когнитивную и коммуникативную функцию, при этом, заявляя, что языковое пространство не способно полностью покрыть многомерное эмоциональное пространство Homo sentience, и поэтому эмоциональная коммуникация между ними осуществляется только с помощью приблизительных номинаций», так как почти вся речевая деятельность человека либо стереотипна, либо креативна, но строится она, даже в последнем случае, все же на основе стереотипов [123, с. 44].

Автор приводит результаты собственных экспериментов, которые говорят о том, что до осознания логико-предметного значения слова, человек осознает эмоциональный смысл, дифференцирует эмоции, которые вызывает слово – положительные, либо отрицательные. Также доказывает это доминированием эмоционально-образного мышления у детей, которая позднее уравнивается рациональным, в зависимости от которого, формируется уникальная эмоциональная языковая личность [123, с. 46].

Кроме того, данную гипотезу подтверждают и исследования Е. Д. Хомской и Н. Я. Батовой, по их мнению, эмоции являются одной из структур мышления, так называемого «эмоционального интеллекта человека», это доказывается многими лингвокультурными сходствами. Автор приводит пример из области психиатрии, когда больные афазией затрудняются назвать дескриптивное слово, обозначающее предмет, но легко оперируют эмоциями, описывающими отношение или собственные ощущения [117].

Исследования П.С. Волковой также подтверждают, что во внутреннюю форму языка входят эмоции. Рассмотрение понятия

«внутренняя форма языка» как экстралингвистического феномена ей позволило выделить эмотивность в качестве ядра диалектического взаимодействия внешней и внутренней формы языка и обосновать эмотивность условием организованности рефлексии, контролирующей поиск построения новых средств и орудий мышледействования человека [28, с. 5].

Интересна также мысль Л. С. Выгодского, который пишет: «Кто оторвал мышление с самого начала от аффекта, тот навсегда закрыл себе дорогу к объяснению причин самого мышления, потому что детерминистский анализ мышления предполагает вскрытие движущих мотивов мысли потребностей и интересов, побуждений и тенденций, которые направляют мысли в ту или иную сторону» [32, с. 46].

Таким образом, сегодня можно говорить об «эмоциональном повороте» [91, с. 1348] в психологии, психолингвистике и философии, поскольку в последнее время наметились слишком явные тенденции к раскрытию не рационального в сознании человека, а более скрытой и менее понятной и менее поддающейся описанию ее части.

Изучение эмотивности языка в динамике (языковой эмотивный код – развитие языкового кода – эмотивные приращения – эмотивный потенциал языка) позволяет акцентировать внимание на новых возможностях реализации его скрытых ресурсов, выявить перспективы развития языковых моделей, порождаемых новыми условиями коммуникации.

Проблема взаимодействия эмоции и когниции, решается, в конечном счете, посредством исследования номинации, дескрипции и экспрессии. Такое изучение дает новые знания о человеческих эмоциях, переопределяющих, вербализующих структуру всех знаний о них [119].

Нужно заметить, что сейчас в науке эмоция и когниция, проявленные в речи и языке, рассматриваются большинством ученых не как автономные структуры, а как интегрированные и нерасторжимые элементы.

В заключение уместно привести точку зрения Ю. А. Сорокина о том, что рассмотрение эмоциональной и когнитивной стороны речи вместе невозможно, поскольку «Коня и трепетную лань вместе запрячь не удавалось никому. Тем более, что лань – когниция – испещрена неразборчивыми пятнышками сверху донизу. И неизвестно никому, в какой вольер научного зоопарка ее следует поместить» [Цит. по 123, с. 34].

1.3 Эмотивность, эмотивный смысл, экспрессивность, оценочность: проблемы разграничения и определения понятий

Еще в начале 80-х годов XX века Ч. Стивенсон отмечал что, «термин «эмотивный» нередко используется недифференцированно, так что, в конце концов, становится своего рода ярлыком на мусорной корзине, куда сваливаются всевозможные аспекты языкового употребления, нежелательные в языке науки или не имеющие к нему отношения» [Цит. по 77, с. 9].

Категория эмотивности – наиболее трудная для систематизации область, поскольку она имеет непосредственное отношение к психологии человека, а именно, к его

эмоциональному состоянию. Многие психолингвисты пытались создать некоторое подобие модели эмоционального высказывания, но эта попытка пока не была реализована, так как стало ясно, что это настолько индивидуальное явление, что прогнозировать его оказалось вряд ли возможным. Границы этой категории очень размыты и обнаружить ее можно в основном в художественных текстах [57, с. 96].

Изучение же, в целом, способности и возможностей языка к реализации эмоциональной интенции адресанта, экспрессивной выразительности началось задолго до появления эмотиологии, выработке ее терминологического аппарата и становления, так называемого, эмотивного подхода в лингвистике, поэтому описание их целесообразно провести в ретроспективе.

Разработкой данной проблемы еще в середине XX века занимались многие крупные советские филологи (В. В. Виноградов, О.С. Ахманова, В.А.Звегинцев). Именно они ввели в научные оборот и стали широко использовать такие понятия как «эмоциональность» и «экспрессивность».

В следующие два десятилетия, эту тему затрагивают в своих трудах и раскрывают более глубоко и детально В.Г. Гак, В.И. Безруков, М.Н. Кожина, которые рассматривают эмоциональную экспрессивность с точки зрения ее функции в коммуникации. В частности, Гак В.Г. экспрессивность определяет как выразительность речи индивида, которая нередко «соотносится с интенсивностью, которая имеет целью усилить воздействие на слушающего, поразить, или убедить его» [33, с. 391].

Зачастую под понятием «экспрессивность речи» понималась ее ненейтральность, то есть ее выразительность, необычность, связанная с тем сигналом, который она передает своим усиленным языковым выражением, выделяющимся из общего

языкового потока использованием лингвостилистических средств или являющейся результатом восприятия ассоциативно-образного представления, вызванного данным выражением и служащего стимулом для положительной либо отрицательной эмоциональной реакции адресата [99, с. 36]. Таким образом, экспрессивность рассматривалась учеными во многом как категория коммуникативного плана.

Часть филологов рассматривала эмотивность как составную часть экспрессивности (Арнольд И.В., Галкина-Федорук Е.М., Гальперин И.Р.).

В частности, Галкина-Федорук Е.М. считает, что экспрессивность речи придает усиление выразительности, при этом отмечая, что выражение эмоций всегда экспрессивно, но экспрессия не всегда может быть эмоциональна [35, с. 124].

Другая группа ученых (Винокур Т.Г., Лукьянова Н.А., Телия Ю.М.) полагает, что эмоциональность является средством создания экспрессивности. Экспрессивность рассматривается ими как «аффект, создаваемый в речевой деятельности выражением эмотивного отношения говорящего» [98].

Необходимо также отметить, что сложность соотношения понятий «эмотивность» и «экспрессивность», во многом, заключается в дихотомии языка и речи.

Дискуссия, развернувшаяся в два последних десятилетия XX века между сторонниками и противниками размежевания данных понятий в работах посвященных семантике и стилистике (Кожина Н.М., Гальперин И.Р., Телия В.Н.), окончилась признанием того факта, что эмотивность присутствует в речи, но первоначально присуща языковой единице. Это и определило на многие годы доминирующее направление в исследовании эмоций на лексическом уровне языка, поэтому весьма закономерно, что

изучение эмотивных элементов языковых единиц и построение лингвистической концепции эмоций было начато с исследования семантической структуры слова и выявления места и роли эмоций в этих структурах.

В связи с активным развитием семасиологии, экспрессивность и эмотивность языковых знаков также стали изучаться с несколько иных позиций, чем ранее.

Отметим, что исходя из лексикологического подхода, появилось разграничение между лексикой называющей эмоции и вызывающей эмоциональный отклик адресата. Последняя категория слов рассматривается учеными сквозь призму системного описания значения и, таким образом эмоциональность, теряет коммуникативную самостоятельность, становится экспрессивно-синонимической, по мнению ряда ученых [49, с. 246; 24, с. 136].

Схожую трактовку дает коллектив авторов (В.И. Шаховский, Сорокин Ю.А., Томашева И.В.) другому понятию, в связи с его функцией – «эмотивности», которая понимается как функционально-семантическая категория, служащая внешней трансляции языка (языковыми личностями) своего эмоционального состояния и отношению к миру и обладающая прагматичностью на лексико-семантическом уровне [122, с. 41].

Касаясь вопроса о соотношении содержания понятий «эмотивность» и «экспрессивность», Шаховский В.И. утверждает, что первая категория более широкая, нежели вторая, объясняя это тем, что эмотивность может быть и неэкспрессивной. Здесь автор исходит из того, что эмотивность есть имманентное свойство языка. Экспрессивности противопоставляется нейтральность, которая, в свою очередь также способна выражать определенный смысл – невыраженность эмоций в речи

и их редуцированный и потенциальный характер [123].

С точки зрения выполняемых функций в речи понятие «экспрессивность» отражает прагматический аспект в коммуникации, и в таком ракурсе, может выступать синонимом интенсивности [36].

Экспрессивность категория, которая реализуется на разных уровнях языка, посредством фонетических, лексических и синтаксических средств. Существует на семантическом, прагматическом и стилистическом уровнях, и создается за счет эмотивного и предметно-логического понятийного содержания текста. Эмотивность является компонентом экспрессивности и отражает воздействие текста на эмоциональную, неинтеллектуальную сферу психики человека. Она выступает средством выражения эмоций, чувств, аффектов и настроения адресанта, передает его отношение к предметам и явлениям объективной реальности, а также оказывает воздействие на чувства других [61, с. 114].

Итак, в целом, можно выделить два подхода к изучению экспрессивности и эмотивности: семасиологический (Гак В.Г., Телия В.Н., Уфимцева А.А., Шаховский В.И.) и лингвостилистический (Гальперин И.Р., Караулов Ю.Н., Степанов Т.Г.).

Экспрессивность с позиций семасиологического подхода понимается как семантический признак слова, равно как и эмотивность, а с точки зрения лингвостилистического подхода экспрессивность понимается как категория, проявляющаяся лишь в коммуникативном акте, как результат отбора эмотивных языковых единиц и особых языковых форм в процессе общения.

На данный момент доминирующей в науке является точка зрения, согласно которой, эмотивность, в рамках

лексикологического подхода, рассматривается в качестве элемента коннотативного значения слова.

Зачастую коннотация рассматривается как общность эмоционального, экспрессивного, оценочного и стилистического элементов (Арнольд И.В., Булдаков В.А, Стернин И.А.). И.А. Стернин отмечает, что возникают сложности не только с разграничением данных компонентов в коннотативной структуре слова, но и с разделением между денотативной составляющей семантики [96, с. 107]. Автор приходит к выводу о том, что «оценочность» и «эмотивность» присущи и коннотативной и денотативной части в значении слова [96, с. 107].

Что касается стилистического компонента в семантике слова, считаем целесообразным, отнести его исключительно к плану употребления, а не значения слова, и разделяем точку зрения Н.А. Лукьяновой, вопреки мнению ряда ученых (Аванесова Н.В. (2010), Арнольд И.В. (1973), Денисов П.Н. (1974), Загоровская О.В. (1983), Кузнецова Э.В. (1989), Медникова Э.М. (1974), Телия В.Н. (1980), Шаховский В.И. (1983)).

Н.А. Лукьянова, говорит о том, что в коннотацию входит лишь экспрессивный, эмотивный и оценочный компоненты. «Экспрессивные лексические единицы» стилистически маркированы, и, безусловно, такое свойство детерминировано их семантикой, однако, оно не входит в их лексическое значение, является лишь функциональным и обуславливается внеязыковыми факторами [70, с. 214].

Интересен также вопрос о месте и роли эмоции в оценочных структурах, дифференциации понятий «эмотивность» и «оценочность». Удивительно точно характеризует состояние дел по данной проблеме Н. Д. Арутюнова: «литература по этому вопросу необозрима» [9, с. 5-7]. Проблема отношений

эмоциональности и оценки не теряет актуальности, и к настоящему времени количество написанного материала лишь увеличивается, но вопрос так и остается нерешенным.

Однако, все же, неоспорим один факт – категории эмотивности и оценочности находятся во взаимной связи, но насчет характера этой связи в научной литературе ведутся дискуссии.

Согласно одной из точек зрения, существующих в лингвистике, категория эмоциональности и оценочности рассматриваются как нерасторжимые. Лукьянова Н.А. утверждает, что «Оценочность, представленная как соотнесенность слова с оценкой, и эмоциональность, связываемая с эмоциями, чувствами, не составляют двух разных компонентов значения, они едины» [71, с. 12].

Аналогичного мнения придерживается и В.И. Шаховский, который говорит о том, что, так как мышление протекает в форме понятий, а слова как носители понятий имеют в своей семантике эмотивные значения, следовательно, выражение эмоции есть попытка охарактеризовать отражаемый объект и, самое главное, выразить свое эмоциональное отношение к нему. Таким образом, любая осмысленная эмоция это отношение, то есть ни что иное как оценка. Более того, эмоция может появиться только при оценивающем мотиве [123, с. 68].

Иную позицию занимает Е.М. Вольф, которая рассматривает категорию эмоциональности как целое по отношению к ее части – оценочности [29, с. 276]. Совершенно другого взгляда придерживается И.И. Квасюк, категорично заявляя, что два данных элемента являются принципиально различными [56, с. 29].

Тем не менее, мы должны признать тот факт, что два этих

понятия являются все же нетождественными, как показывают современные исследования в области психолингвистики. Данный факт доказывается тем, что оценочность не в равной мере свойственна эмоциональной лексике.

Отметим также, что с понятием «оценка» сопряжена еще одна категория – «модальность». «Оценочные понятия являются общепризнанной категорией: модальная логика включает модальность в содержательную структуру понятия, а оценка – компонент модальности» [123, с. 58].

Оценочное отношение может быть и не только рациональным, но и эмоциональным, так как в процессе сигнификации эмоции могут значительно влиять. Но, так или иначе, и в случае рациональной и эмоциональной оценки при окончательном оформлении понятия сознание человека выводит за скобки маркеры эмоций основного (логического) содержания понятий. Однако эти маркеры остаются в самом значении слова, и манифестируются в определенных контекстах речевого общения и легко могут быть восприняты и определены сознанием носителей языка.

Бабенко Л.Г. развивает данную мысль, и частично соглашаясь с В.И. Шаховским, говорит, что все же можно выделить эмотивы в их словарном значении, то есть в языке, но не в речи, поскольку слова могут не в равной степени сочетаться и вбирать эмотивные смыслы в свою семантику. Следовательно, можно заявлять о некой эмоциональной шкале переходности [12, с. 11].

Долгое время ученым не удавалось создать четкую классификацию и градацию эмотивной лексики. В связи с этим, появилась необходимость разграничить лексику по принципу градации ее интенсивности и начать изучение форм выражения

эмоциональных смыслов, находящихся в семантической структуре слов.

Позднее появилась классификация по выполняемым ими функций, разделявшая лексику на эмотивную лексику (номинативная функция) и лексику эмоций (экспрессивная и прагматическая) [См. 35].

Обозначенный подход актуален и на сегодняшний день, но отнюдь не является единственным. Он предполагает, что к лексике эмоций относятся слова предметно-логическое значение которых включает понятия об эмоциях. Например, это такие слова как: *гнев, радость, счастье, тоска* и т.п. А состав эмоциональной лексики формируется из экспрессивно-эмоционально окрашенных слов, связанных с эмоциональным отношением говорящего к объектам их оценкой, неким чувственным фоном, например, *хороший, плохой, добрый, злой*.

Однако, с точки зрения Л.Г. Бабенко, в таком случае ученый искусственным образом ограничивает объект исследования, такой подход вовсе неверен, и он не показывает настоящего положения вещей и не выявляет лексических средств, отражающих эмоции [12, с. 12].

Нужно признать, что трактовка семантической структуры слова в любом случае затрагивает эмотивную составляющую, а вместе с тем и оценочную. При этом оценка референта, обычно оказывается именно рациональной.

Указанной точке зрения на проблему можно противопоставить мнение В. И. Шаховского, под эмотивностью в семной структуре слова, понимается с его стороны, «отраженность эмоций в слове, обуславливающую его семантическую способность выражать эмоции, по сравнению с его способностью называть, именовать описывать их». А под

эмотивным компонентом семантики «подразумевается его структурное подразделение, которое специально предназначено для адекватного выражения эмоциональных отношений всеми говорящими на данном языке» [123, с. 69].

Словозначение с таким элементом в его семантической структуре обозначается как «эмотив» (эмотивное слово). Таким образом, эмотивами, по мнению последователей Волгоградской школы эмотивной лингвистики, могут являться не только слова называющие эмоции. Объясняется такой подход тем, что любое понятие содержит в себе оценочность, отражение явления или объекта в речи сопровождается проявлением эмоций, как мотивационной составляющей при когнитивных процессах, то есть человек дает свою оценку референту и использует такой прием в коммуникации, в первую очередь, для того чтобы слушатель узнал о его личном отношении, а не для экспрессии собственных чувств.

Однако, Бабенко Л.Г. стоит на том, что рассмотрение семантической категоризации эмоций должно происходить только в отношении к лексике называющей эмоции, выполняющей номинативные функции, так как в ней «эмотивные смыслы» эксплицитны и более устойчивы, именно эти слова являются знаками эмоций [12, с. 13].

Но вместе с тем, Л.Г. Бабенко придерживается и другого понимания эмотивности, нежели В.И. Шаховский, поэтому и понятие эмотивного значения тоже дается в иной трактовке. В ее понимании, эмотивное значение – это сема, значение в семной структуре слова. Это могут быть междометия, где лексическое значение полностью равно эмотивному значению, они могут входить в логико-предметную часть значения (эмотивы-номананты), а могут быть и коннотативными (эксперессивы) [12,

с. 16].

В понимании В. И. Шаховского, это категория более широкая, эмотивное значение – это способ выражения эмоций говорящего, который охватывает междометия и эмоционально-окрашенную лексику, с ним также солидарны многие выдающиеся отечественные филологи (Азнаурова (1973), Арнольд (1981), Гальперин (1982)).

Таким образом, на сегодняшний день в языкознании сосуществуют два подхода к пониманию места и роли эмоций в оценочных структурах лексики, и в целом, в семантики слова, это точка зрения В.И. Шаховского и Л.Г. Бабенко.

Их мнения расходятся, в первую очередь из-за подхода к исследованию. Если Л.Г. Бабенко и ее последователи считают, что необходимо работать только со словарными значениями лексики, то есть они в большей степени ориентированы на изучение эмотивности в языке, то В.И. Шаховский и ученые Волгоградской школы эмотивной лингвистики, многие другие исследователи, смотрят на проблему значительно шире, и объектом видят речь, а, следовательно, изучают эмотивность на всех уровнях языка, в том числе, анализируют и контекстные значения слов, касаясь их взгляда на семантическую структуру слова.

Вместе с тем, филологи, придерживающиеся второй точки зрения, категорию «оценочность» также рассматривают шире, исходя из того, что любое высказанное слово, фраза, по сути своей модальна, а значит, в ней уже присутствует оценка, уже лишь по факту номинации. Однако, все же, роль эмоций в оценочных структурах в обоих направлениях оценивается достаточно высоко.

Кроме того, следует обратить внимание на термин

«эмотивный смысл», который тоже трактуется неоднозначно. Понятие было введено Л.Г. Бабенко, которая в этой связи пишет: «Мы рассматриваем языковые знаки, предметом отображения которых являются эмоции человека, и в дальнейшем для обозначения этого идеального объекта, отображенного в слове, предлагаем пользоваться термином "эмотивный смысл"». Она говорит о том, что эмоции и чувства – это сущности экстралингвистические, а эмотивные смыслы являются их отражением в языке и компонентами лексической семантики. Эмотивные смыслы несут информацию об эмоциях человека, они предстают в содержании различных языковых и речевых единиц в виде специализированных семантических компонентов, свойственных этим единицам [12, с. 18].

В 2008 году Н.А. Трофимова предложила свою трактовку понятия «эмотивный смысл», введенного в науку Л.Г. Бабенко, к тому времени уже вполне устоявшегося в филологии, с закрепившимися терминологическими ассоциациями, тем самым, еще больше усложнив и запутав категориальный аппарат эмотивного подхода в лингвистике. Достаточно трудно сказать, чем была мотивирована и насколько оправдана такая подмена понятий. И надо отметить, Н.А. Трофимова не ссылается и не упоминает работы Л.Г. Бабенко ни в одной из своих работ. Эмотивный смысл, по мнению Трофимовой Н.А., – «сложносоставный элемент, представляющий собой неразделимую триаду оценочной, эмоциональной и реляционной составляющих», который накладывается на пропозицию и интенцию, являющийся смысловым базисом любого высказывания [107, с. 155].

Также Н.А. Трофимова утверждает, что все три элемента «эмотивного смысла»: оценка («выражение значимости

предметов и явлений окружающего мира для жизни и деятельности говорящего субъекта»), эмоциональный смысл и реляционный смысл («не-нейтральность отношения говорящего к адресату») [107, с. 156] составляет сеть взаимообуславливающих смыслов, неотделимых друг от друга, однако выделенных автором по неназванной цели и критериям.

Таким образом, подводя итог анализу научной литературы по данной проблеме, можно однозначно сказать, что к настоящему времени понятийный аппарат, касающийся изучения проблемы «эмоций в языке» не выработан, сейчас сосуществует бесчисленное множество интерпретаций к каждому из рассмотренных нами понятий. И, конечно же, тот список, приведенных нами в параграфе формулировок далеко не исчерпан. Терминологическая полисемия и синонимия вынуждает многих исследователей, уточнять формулировки, выбранных ими терминов в каждой отдельной работе.

Трактовка и соотношение тех или иных терминов авторами весьма различается, иногда вовсе противоположна и противоречива и зависит, в первую очередь, от выбранной ученым системы координат, в которой ведется исследование, например, рассмотрением категорий с точки зрения их функций, с точки зрения лексикологического или стилистического подходов к проблеме и целого комплекса иных индивидуальных условий и причин.

Надо отметить, что такая терминологическая путаница – результат не только совмещения терминологических полей лингвистики и психологии, но и бездумного использования терминологии, что происходит, к сожалению, непростительно часто среди исследователей

1.4 Категория текстовой эмотивности

Статус категории текстовой эмотивности является на сегодняшний день неопределенным, а механизмы вербализации эмоции на уровне текста остаются, по сути, не выявленными и малоизученными в филологической науке.

Кроме того, значительно усложняют определение понятия текстовой эмотивности наличие достаточно большого количества синонимичных, или в ряде случаев, смежных терминов, используемых разными исследователями. В числе таких терминов можно назвать следующие: эмоционально-экспрессивная окраска (нагрузка) текста, эмоциональный план текста, эмотивное пространство текста, эмоциональный фон, эмотивные смыслы текста и т. д. Таким образом, чтобы очертить контуры категории текстовой эмотивности, следует также учесть то, что все вышеперечисленные термины требуют детального рассмотрения и дифференциации.

В. И. Шаховский выделяет и другую проблему, связанную с постановкой вопроса о необходимости различия текста «эмотивного» и текста «эмоциогенного». Последним, по мнению ученого, может быть абсолютно любой текст, что уже, в свою очередь, зависит от индивидуального эмоционального опыта языковой личности адресата и его индивидуальной выработанной системы семиотической связи слов, однако при этом, такой текст (эмоциогенный) не будет являться эмотивным [124]. Следовательно, необходимо выявление объективных, формальных признаков и особенностей эмотивного типа текста.

Тем не менее, решение и этой проблемы не вносит ясности, поскольку текст может быть эмотивен как эксплицитно, так и

имплицитно. К эксплицитным маркерам В.И. Шаховский относит: лексические эмотивы и особые грамматические структуры, композиционное построение, эмоциональные просодемы и кинемы, в зависимости от «плотности» которых и происходит реализация категории текстовой эмотивности и определяется интенсивность ее выраженности [123, с. 181].

Вновь возвращаясь непосредственно к категории эмотивности, необходимо отметить, что она является полистатусной в лингвистике, т.е. может выражаться на всех уровнях языка. В качестве категории фонологии, по мнению ряда исследователей [123; 114], она проявляется наиболее отчетливо, поскольку устная речь является более естественной и эмоция моментально находит свою реализацию, однако наше исследование будет посвящено письменной форме речи, где из поля исследования уходит целый пласт, отражающий эмотивность речи, поэтому при анализе мы будем вынуждены полагаться на иные способы выражения эмоции и другие формальные признаки эмотивности.

Однако следует учесть и то, что даже при отсутствии каких-либо формальных признаков эмотивных знаков переживаемых чувств адресанта (автора), текст может быть и эмотивным и эмоциогенным. Например, в случае с стилистически нейтральным текстом неожиданной телеграммы, он будет не эмотивным, а лишь эмоциогенным. Что касается имплицитного выражения текстовой эмотивности, то здесь имеет определяющую роль эмотивная интертекстуальность. Несомненно, одним из основных способов экспликации эмоции является ее дескрипция, описание чувственного состояния человека, образа персонажа художественного произведения, физических реакций и т.д.

В целом, представители Волгоградской школы эмотивной лингвистики – В.И. Шаховский и С.В. Ионова, рассматривают текстовую эмотивность как функционально-семантическую категорию, и считают, что ее реализация «служит для внешней трансляции эмоционального состояния языковой личности, но не для его эвокации у реципиента» [51, с. 12]. Одной из основных характеристик категории текстовой эмотивности является «плотность эмотивов» [121, с. 185].

Несмотря на то, что явление экспрессивности (интенсивности выраженности эмотивности) является легко распознаваемым, проблематика, связанная с языковыми механизмами создания эффекта экспрессивности, требует выявления оснований этого эффекта. Экспрессивность языковых произведений является результатом такого прагматического употребления языка, основная цель которого состоит в выражении эмоционально воздействующего отношения субъекта к объекту высказывания [84, с. 151].

Как утверждает О. Е. Филимонова, категория текстовой эмотивности в своем явном виде реализуется в большей степени в устной речи, а в письменной лишь в некоторых типах нехудожественных текстов. Тогда как в художественной коммуникации, текстовая эмотивность носит характер «отраженной» [114, с. 76], хотя ранее, считалось, что исключительно художественный текст может нести характер эмотивного [78, с. 96], и тексты лишь данного типа являлись материалом для исследования реализации данной категории [114, с. 3]. Под эмотивностью текста О.Е. Филимонова понимает «полистанную категорию, отражающую реальную или вымышленную ситуацию, в которой субъект испытывает какое-либо чувство» [114, с. 73].

Стоит обратить внимание и на то, что специфика реализации категории текстовой эмотивности в различных функциональных стилях и видах коммуникации представляет собой отдельную проблему. Очевидно, эмотивность присуща всем функциональным стилям литературного языка, но проявляется в разной степени [51, с. 5].

Каждому типу текста характерны свои устоявшиеся нормы интенсивности выражения этой категории, что легко заметить, сравнив научный, официально-деловой и художественный стиль. Особенностью художественной коммуникации является то, что эмотивность выражается главным образом посредством текстуальных, а не узуальных эмотивов. Происходит экспликация неузуального, эмотивного потенциала слов, которая обуславливает динамику эмотивной лексической семантики [21].

В центре нашего исследования находится именно художественный тип коммуникации, поэтому остановимся более подробно на нем. В целом, на сегодняшний день, проблема текстовой эмотивности наиболее глубоко изучена относительно специфики художественной формы коммуникации.

В научной литературе встречается ряд терминов, используемых применительно к интерпретации и анализу художественных текстов, выработанный при изучении средств отражающих эмоциональное содержание текста, это такие понятия как: эмотивное пространство текста, эмотивный фон и эмотивная тональность. Однако мы вынуждены заметить, термины являются довольно аморфными и во многом называются исследователями метафорично. Так, некоторые исследователи не используют ни одну из названных категорий в своих работах (Филимонова О.Е., Морозкина Е.А. и Хамматова С.Р.)

Вместе с категорией текстовой эмотивности В.И. Шаховский

вводит понятие «эмотивной окраски», под которой понимается набор языковых и текстовых средств, которые использует автор при кодировании эмоционального содержания [125, с. 22]. Надо сказать, что определение термина во многом схоже с основной категорией, но является, по мнению автора, лишь его составной частью и касается аспекта средств лингвистической реализации эмоций.

Стоит также упомянуть еще одну категорию, выделяемую компонентом текстовой эмотивности. Так, С.В. Ионова использует понятие «эмотивной тональности», которая выражается в качестве разновидности концептуальной информации текста и функционирует на его коммуникативном уровне, отражая часть прагматических стратегий автора [51, с. 12].

Эмотивной тональности соответствует «эмотивность коммуникативного (психологического уровня) текста, которая рассматривается с точки зрения доминирования одной из прагматических задач автора текста: эмоционального самовыражения, эмоциональной оценки или эмоционального воздействия [78, с. 97].

М.Р. Нашхоева в своем исследовании использует терминологию, предложенную С.В. Ионовой, которая выделяет два составных элемента категории текстовой эмотивности, в связи с разделением эмоциональных явлений в когнитивной лингвистике, при котором эмотивность рассматривается и как объект отражения и как способ отражения, автор выделяет две составляющих текстовой эмотивности: «эмотивная тональность текста» и «эмотивный фон текста» [78, с. 97].

Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин применяют такой термин как «эмотивное пространство текста», хотя прямого определения

понятию авторы не дают, они говорят о том, что эмотивным содержанием пространства того или иного текста является переплетение «диктально-эмотивных смыслов» (на уровне приписываемых автором чувств персонажу) и «модально-эмотивные смыслы» (на уровне сознания самого автора текста и его объективной оценки) [13, с. 122].

По мнению Л.Г. Бабенко эмоции персонажа в материи художественного текста выражены совокупностью различных «эмотивных смыслов», которые являются элементарными текстовыми составляющими разного рода. Именно посредством эмотивных смыслов автор произведения достигает психологизации образов своих персонажей [13, с. 96].

Персонаж относится к разряду основных содержательных универсалий текста и, по мнению В.А. Кухаренко [См. 64], даже возглавляет систему текстовых универсалий. В связи с этим эмотивные смыслы, включаемые в его содержательную структуру, обладают особой информативной значимостью в тексте. Л.Г. Бабенко рассматривает понятие «смыслы» как элементарные текстовые составляющие разного рода, отображающие объекты как материального, так и идеального характера [64]. Эмотивные смыслы в тексте могут быть максимально свернутыми, то есть выражаться словом и его семным конкретизатором, могут быть выражены на уровне фразы, фрагментов текста и быть максимально развернутыми (реализовываться на уровне целого текста) [12].

Таким образом, Л.Г. Бабенко и Ю.В. Казарин говорят лишь о вкраплениях в текст неких эмотивных смыслов и отображении эмоции в речи и на уровне текста, но не ставят вопрос об особом качестве текста, каким его видит В.И. Шаховский.

Итак, проанализировав различные точки зрения и вариации,

касающиеся объекта и содержания категории текстовой эмотивности. В научной литературе, можно сделать вывод о том, что рассмотрение данной категории с точки зрения ее функционально-семантической направленности выглядит наиболее приемлемой и обоснованной на сегодняшний день. Такие категории как эмотивный фон текста, эмотивная окраска, эмотивная тональность используются зачастую как синонимичные не только друг другу, но и категории текстовой эмотивности, либо рассматриваются рядом ученых ее компонентами. Все определения терминов довольно размыты и не имеют объективных рамок и маркеров для их четкого выделения в тексте и значимости для определения уровня интенсивности проявленности категории текстовой эмотивности.

Говоря непосредственно о категории текстовой эмотивности, можно однозначно констатировать, что чем более выражен заряд эмотивной прагматики, чем текст содержит в себе большую плотность эмотивов, тем более экспрессивен текст и более ярко реализована категория текстовой эмотивности и отражает более высокую степень эмоциональной напряженности ситуации, описываемой в тексте. Эмотивом может выступать не только аффикс или фразеологизм и т.д., но и целый текст, включающий эмотивы различных уровней языка. Бесспорно, эмотивы нельзя рассматривать вне структуры текста, так как в зависимости от окружения, семантика контекстуального эмотива варьируется, открывая новые грани смысла и передавая различные нюансы эмоции. В текстах эмоции, как правило, не выражаются изолированно, а создают целые комплексы, тем самым делая прагматику текста еще интенсивнее.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Относительно недавно свое развитие в науке получила лингвистическая теория эмоций, сформулированная профессором В.И. Шаховским один десяток лет назад. Однако стоит заметить, что данное направление все же имеет немалую историю изучения. Данная область знания находится на стыке таких наук как филология, психология, физиология, философия и др. и долгое время развивалось в русле когнитивной лингвистики и психологии, где исследовалось исключительно эмотивность в когнитивной структуре слова, а реализации категории эмотивности в тексте практически не удалялось внимания.

Кроме того, на настоящий момент особенности влияния эмотивности текста на читателя также малоизученны, в чем заключается актуальность выбранной темы исследования.

Варьирование эмотивных смыслов в реальной и в художественной коммуникации безгранично, человеческий мозг создает все новые и новые эмотивные валентности, поэтому изучение данной проблемы представляет огромный научный

интерес, в особенности механизмы вербализации эмоций человека.

Подводя итог, нужно сказать, что достижения современных филологов в разработке данной проблемы, более сотни кандидатских диссертаций и ряд докторских, защищенных за последние 25 лет дают твердое основание для того, чтобы сказать, что эмоции есть объект лингвистики.

Интерес к данной отрасли филологии только возрастает, однако перед учеными-эмотиологами стоит ряд серьезных проблем, касающихся выработки целостного подхода, единого категориального аппарата, поскольку многие современные работы отличаются довольно низким качеством, они не содержат ссылок на авторов тех или иных терминов, либо трактуются по-новому, или же даются в совсем искаженном виде, что явно не способствует развитию данного направления в языкознании.

Серьезную проблему для науки представляет соотношение целого ряда, ключевых для эмотиологии, понятий: эмотивность, эмотивный смысл, экспрессивность, оценочность и другие.

Однако следует отметить, что молодая отрасль лингвистики лишь столкнулась с проблемами роста и определенно имеет большие перспективы в будущем.

Несмотря на то, что язык намного беднее и примитивнее для того чтобы полностью передать эмоциональное состояние говорящего, а сознание реципиента не может декодировать переданную информацию в том виде, в котором он был задуман речевым партнером, язык является наиболее совершенным инструментом коммуникации, в том числе художественной.

Язык художественных произведений является наиболее утонченным и многообразным, поскольку слово становится не только средством общения, но и средством изобразительности.

Работая над языком произведения, писатель использует весь спектр средств выразительности и все возможные ресурсы языка, исходя из этого, наше исследование будет проведено на материале текстов художественного типа коммуникации.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА СТИЛИСТИЧЕСКИХ И ХРОНОЛОГИЧЕСКИХ РАМОК АНГЛИЙСКОГО МОДЕРНИЗМА

2.1. Понятие «модернизм» в современном литературоведении

Бесспорно, одним из самых ярких событий в истории мировой литературы было появление такого направления как модернизм, который был столь неоднозначен, что, пожалуй, не

может сравниться не с одним другим литературным направлением.

С конца XIX века по 20-е гг. XX века начинает формироваться новое направление в культуре с художественной системой принципиально иного порядка. Восприятие человеком мира изменилось по происшествию глобальных катаклизмов XX века, в том числе это наложило отпечаток на сознание художника и повлекло смену культурных эпох.

Ориентированные на открытия и достижения в философской мысли, психологии и науки в целом, ставящие под сомнение принципы структурирования действительности, полностью трансформируется все виды искусства. Новые условия жизни требовали новых путей и способов самовыражения, слома всех старых художественных форм. По мнению У. Эко, каждое произведение искусства эпохи модерна предлагало свою парадигму эстетизма и художественности [128].

Целесообразно обратить внимание на понятие и периодизации такого явления в культуре как модерн. В науке не закрепилось единой интерпретации термина, и разными учеными термин трактуется по-разному. Причиной такой полисемии является сложность перевода слова "*modern*" на русский язык и различия в его понимании. В западной научной традиции понятию "*modern*" соответствует и период, называемый в отечественной историографии Новейшим временем, и современный нам период времени, которому соответствует и культурная эпоха. Довольно активно термин «модернизм» использовался советскими литературоведами для обозначения направления в литературном творчестве, соответствующее так называемому «серебряному веку» [20, с. 265].

Весьма примечателен тот факт, что для западной научной

традиции такое понятие является молодым и не имеет таких уже устоявшихся ассоциаций, как в отечественной науке. Лишь с 70-х годов XX века термин «модернизм» входит в оборот в науку на западе и начинает довольно широко употребляться, однако на данный момент, его рамки не являются четко определенными.

Искусство данного периода в культуре объединено также и глубинными философскими основами. Любое произведение является продуктом определенной эпохи, поэтому чрезвычайно важно то, в каких социокультурных условиях оно создавалось, чьими «голосами высказывались мысли этой эпохи».

В первую очередь, модернистская неклассическая парадигма опиралась на идеи немецких философов Ф. Ницше, А. Шопенгауэра, феноменологии и психоанализе З. Фрейда, изысканиях А. Бергсона, антропологии Джозефа Фрейзера и его двенадцатитомная работа «Золотая ветвь» [3, с. 400].

Но, вместе с тем нельзя не отметить того, что очень часто происходит и наоборот, художники опережают достижения ученых, и выражают свои мысли через образы, художественные формы, достигают передачи идей иными средствами.

Модернизм основан на едином принципе эстетизма – «это романтический замысел сотворения пространства красоты, в котором можно укрыться от серой повседневности. Эта идея допускала двойственное толкование. С одной стороны, искусство понимали как уединенный и замкнутый на себя мир (принцип эстетизма), с другой - как деятельность, призванную преобразить жизнь, наполнив ее красотой. Модерн завершил грандиозный цикл развития искусства и подготовил почву для его радикального обновления в XX в.» [79, с. 264].

Обостряется внимание к познанию чувств человека, самовыражение авторского «я» [27]. Художественное сообщение

в модернистском искусстве принимает вид метафоры, создается особая художественная авторская реальность, с помощью оригинальных средств, не копирующая существующую действительность и ее конфликты, допускается ее деформация и алогизмы, что говорит и о попытке деформации универсальной и единой картины мира.

Классическая эстетика не стремилась к инновациям любой ценой: наоборот, она часто рассматривала как “прекрасные” добротные копии вечного образца. Даже когда модернистская чувствительность одобряла “революцию”, совершаемую классическим художником, то больше всего ее интересовало то, в какой мере она отрицает предшествующие образцы [128].

Вполне закономерно задаться вопросом, относительно того, что являлось источником вдохновения и творчества модернистов. Во-первых, это эстетизация природы, которая противостоит индустриальному миру, отчуждению личности, одиночества с одной стороны, и возврат к былому, с другой. Так или иначе, основой нового типа культуры выступали классические художественные формы.

Модернизм нужно четко разграничивать с явлениями постмодернистской культуры, который приходит ему на смену в 60-70-е гг. XX века, а, по мнению ряда исследователей, они сосуществуют вместе. Разрушение самоорганизации общества и культуры привели к появлению такого явления как постмодерн. Новые художественные методы и эксперименты, развитие пародийных и игровых форм, фактически исчерпали себя.

Кризис модернистской выявляется в языке, используя приемы иронии, пародии, сатиры, деэстетизации, фрагментарности, писатели-модернисты начинают участвовать в «деконструкции традиционной метафизики и теологии» [118, с.

197].

Однако, первоначально, эксперимент, поиск новых языковых средств, в форме реализации всех творческих потенций, живой энергии творчества, приводит к радикализации и появлению бунтарского искусства [27, с. 117]. Авангард разрушает все принятые нормы, преступает моральные устои. Вопрос, касающийся правомерности отнесения авангардизма к непосредственно модернизму, является дискуссионным, ряд ученых говорят о необходимости дифференциации двух течений [27; 128].

В связи с этим, другой причиной сложности содержания понятия модернизм и определения его четких рамок, является то, что сами модернисты, которых мы привыкли таковыми считать, модернистами себя не называли. Например, группа либерально настроенных молодых интеллектуалов «Блумсбери, имеющая совершенно определенные принципы художественности и свое понимание эстетизма, не позиционировала себя в качестве модернистов, в то время как множество авангардистских групп имели манифесты и напрямую провозглашали себя модернистами. О.М. Ушакова пишет о том, что самоидентификация модернистов как таковая не проявила себя [112, с. 112].

«Модернизм представляет собой не стиль, а скорее поиск стиля, который характеризуется высокой степенью индивидуализма» [132, с. 28]. Тупик двойного противоречия, которое содержится в определении, преодолевается, как представляется авторам, следующим положением, предложенным Ирвингом Хоу (Irving Howe) еще в 1967 году: «Модернизм не устанавливает доминирующего собственного стиля; а если устанавливает, то отрицает сам себя, так как в этом

случае престаёт быть модернизмом (thereby ceasing to be modern)» [132, с. 32].

Очевидно, что в основе разногласий и отсутствия общей точки зрения по поводу содержания понятия «модернизм» лежит единство идейно-эстетического подхода писателей и разница в стилистике каждого отдельного автора.

Таким образом, модернизм видится как синтез всего опыта предшествующий культурных эпох, одновременно, как ни парадоксально, противопоставлявшая себя всему ранее созданному. В этом и состоит особенность эстетики модерна и постмодерна, которая основана на повторяемости и «серийности», имеющая некоторую отсылку к прошлому, таким образом, приобретающую новое значение и имплицитный смысл, вышедший еще из символизма конца XIX века, но имеющее возврат к идентичному, хорошо известному сюжету, что, в целом, всегда и привлекает зрителя или читателя. Такая тенденция отмечается во всех видах творчества, за которой, безусловно, стоит новый тип сознания.

Все колоссальные социальные и политические изменения послужили фоном для изменения мировоззрения и сознания человека начала XX века, что в свою очередь оформилось в новую парадигму художественности и, в частности, нашло отражение в литературе: "...a "crisis consciousness" - articulated throughout literary Modernism in America and England" [138, p. 10].

Состояние кризиса породило множество экспериментов, поиск новых форм и нового языка.

2.2. Стилистические и идейно-эстетические принципы модернизма

Любой текст является продуктом лингвокультурного пространства, поэтому, мы убеждены, что рассматривать данное явление вне социально-культурного и исторического контекста было бы неправильно.

Первоочередной задачей для нас будет выявить тех авторов, которых мы можем безоговорочно считать модернистами. Стоит отметить то, что данный вопрос является спорным как отечественном литературоведении и филологии, так и зарубежной науке. Поскольку, во-первых, разные ученые выделяют различные рамки направления. Часть литературоведов, считаю что, окончанием модернизма является начало Второй мировой войны, иные говорят о том, что крайней точкой является начало 70-х гг. XX века. Таким образом, наличие множества подходов к проблеме, так как были названы две наиболее радикальные, дает возможность сказать о том, что четкие хронологические границы литературного направления пока не установлены, в прочем как не установлены и верхние границы. Так, М. В. Уронов, говорит о существовании плавного перехода к модернизму, назревавшему на протяжении второй половины XIX века [110].

Для того что бы приблизиться к решению данного вопроса, необходимо рассмотреть особенности поэтики авторов-модернистов и определить круг писателей, относящихся к рассматриваемому течению в литературе.

По мнению доминирующей части ученых, в частности: Михальской М.П., Лукова Вл.А., Толмачева В.М. Урнова М.В.,

Аствацатурова А.А. и др., к представителям английского и ирландского модернизма следует относить: Виржинию Вулф, Джеймса Джойса, Томаса Стернса Элиота и Дэвида Г. Лоренса [45].

Этих писателей относят к модернистам бесспорно и однозначно, и используют творчество именно этих авторов объектом своих исследований, поскольку именно они были зачинателями новой литературной традиции, однако, относительно многих других авторов ведутся дискуссии.

Ряд исследователей, расширяя хронологические рамки модернизма, относят к ее приверженцам Э. Хемингуэя, С. Фитцджеральда, и даже С. Моэма и Б. Шоу и распространяют влияние литературного течения на весь период с начала до середины 70-х годов прошлого столетия. По нашему мнению, для того чтобы разобраться в правильности такого подхода, необходимо рассмотреть основные черты поэтики этих авторов, и увидеть что их сближает, а что является различным в их художественных методах, идейной основе, техниках письма и наррации.

Главной особенностью модернизма было отрицание прошлых форм и выработка новой парадигмы художественности, особой эстетики текста.

По мнению Н.П. Михальской, в творчестве писателей-модернистов отразилось присущее им новое художественное мышление, формирующееся под воздействием динамичной многоаспектной действительности. Происходят поиски новых приемов и средств самовыражения, раскрытия своего «я», психологии своих современников. Модернисты передают жизнь по-новому, выступая смелыми экспериментаторами в прозе, поэзии, драматургии. Не отвергая сделанное их

предшественниками, они ищут и находят новые пути, отвергают преграды для развития искусства современности [45].

Огромное влияние на творчество В. Вулф оказали работы Роджера Фрайя – одного из первых английских истолкователей новаторского значения французских импрессионистов. В ноябре 1910 года он принял участие в организации лондонской выставки полотен импрессионистов, привезенных из Франции. Появление в залах британской столицы картин Мане, Матисса, Ван-Гога и Сезанна было воспринято лондонской публикой как дерзкий вызов сложившимся вкусам. Посетители в подавляющем большинстве были возмущены.

Лишь небольшая часть публики восприняла искусство импрессионистов как явление значительное и принципиально новое. Среди тех, кто приветствовал эти выставки, были блумсберийцы. И не случайно именно 1910 год В. Вулф назвала рубежом, обозначившим «изменения в английском характере». Для нее открытия Мане и Сезанна — откровения не только в живописи, но и в других видах искусства. Импрессионизм присущ и ее прозе [45].

В. Вулф, которая быстро стала, по словам Т. Элиота, центром литературной жизни Лондона, в начале карьеры литературного критика, сразу же начала делать выпады в сторону Викторианских писателей, таких как Джон Голсуорси, Герберт Уэллс, Арнольд Беннет, и в свое эссе «Современная проза» обвиняет в излишней схематичности произведений этих авторов, устаревших приемах и методах письма, традиционным сюжетным схемам, которые, словно, «лишают тексты жизни». Основной задачей художника В. Вулф видит не само копирование природы и реальности, способность его представить и высвободить заключенной в материи дух. Эта смена фокуса

неизбежно влечет за собой трансформацию правил построения текста [10, с. 8].

Писательница говорит о том, что реалисты и все ее предшественники не были в состоянии передать непредсказуемый в своей изменчивости внутренний мир человека. Они, как ей кажется, подчиняют этот мир внешней логике сюжета, делая его ампутированным, одновекторным, механистичным. В результате глубинное содержание личности полностью закрывается поверхностными отношениями человека и мира. Читатель узнает о внешности персонажа, его биографии, месте в общественной иерархии, но остается в неведении относительно того, как герой мыслит, оставишь наедине с самим собой.

Сама В. Вулф отводила главенствующее место в современной ей литературе Дж. Джойсу и Т.С. Элиоту, но модернизм самой писательницы, во многом, касался именно литературной составляющей, а если говорить точнее, переработки техники повествования [104, с. 218].

Одним из новшеств в литературе XX века было появление приема потока сознания, которым пользовались Дж. Джойс и В. Вулф, который возможно, стал отличительной чертой литературно эпохи модернизма. Авторы развивали данный прием, находили все новые формы, и наиболее радикально это было выражено Дж. Джойсом в последней главе романа «Улисс».

В произведениях модернистов, таких как «Бесплотная земля» Томаса Элиота, «Орландо» В. Вулф мы также видим черты постмодернизма, их можно даже назвать некими переходными звеньями.

В основе зрелых романов Вулф лежит поиск «жизни» — начала, совпадающего с идеальной эстетической формой

повествования. «Жизнь» предстает в трех главных ипостасях, которых писательница так или иначе касается в каждом своем произведении: сознание, смерть, время. Для поэтики романов Вулф 1920-х годов особое значение имеют «фактура» текста — его насыщенность ассоциативными связями, лирическими отступлениями, и сюжетная композиция, объединяющая разноплановые, зачастую разрозненные импрессионистские «зарисовки» в единое целое. По мнению многих британских критиков, наиболее гармонично оба этих элемента сочетаются в романе «Миссис Дэллоуэй» [104, с. 219].

Необходимо также отметить, что в современной литературе важнейшим способом литературно-художественного освоения жизни человека является психологизм, т.е. тщательно индивидуализированное воспроизведение переживаний персонажа в его динамике. Именно такой способ изображения персонажа мы наблюдаем в романе Дж.Джойса «Портрет художника в юности», где автор предпринимает попытку показать формирование и развитие человеческой личности на примере главного героя. Образ героя романа не статичен, а представлен в динамике и постоянном развитии.

Отношение к творчеству Д.Г. Лоренса весьма неоднозначно, но совершенно определенно, мы не можем не признать привнесений в мировую литературу с его стороны. Однако, из всех авторов, рассматриваемых нами, его проза наиболее близка к классической.

Место и назначение романа в литературном процессе Лоренс определял исходя из категории морально-этического характера, и в этом отношении он был связан с традицией английского романа XIX века. Однако сам он видел свою задачу в разрушении викторианской традиции умолчания, проявлявшейся

при изображении, а вернее в отказе от изображения интимных отношений людей. Лоренс одним из первых в английской литературе написал откровенно об отношении полов, ломая лед предрассудков и ханжества [45].

Фрейдистские мотивы присутствуют в романе. Особое значение приобретает проблема «эдипова комплекса», определяющего значения впечатлений на последующую жизнь человека. «Раздоры между родителями, несчастный брак их, обуславливает самое тяжелое предрасположение к нарушению сексуального развития или невротического заболевания детей», — отмечал З. Фрейд. Он писал также и о том, какое большое значение имеет для мужчины образ любимой матери, воспоминания о которой определяют его выбор объекта любви, а если избранницей его становится женщина на его мать не похожая, то очень часто близость не приносит счастья и завершается разрывом. Сходные ситуации находим и в романе Д.Г. Лоренса [45].

При этом нельзя не отметить, что, начиная работу над «Сыновьями и любовниками», Лоренс не был знаком с трудами Фрейда; о содержании ранних работ австрийского ученого он имел представление по пересказам своей жены Фриды Лоренс, для которой немецкий язык был родным. Однако идеи фрейдизма «носились в воздухе» и интерес к его теориям возрастал. Внимание к ним проявил и Лоренс, акцентировав заинтересовавшие его проблемы во второй половине романа.

Также интересовался идеями З. Фрейда и другой известный автор, а некоторые литературоведы считают его, вовсе отцом модернизма - Дж. Джойс. Очевидно огромное влияние фрейдизма как на все творчество писателя, но в особенности на самый известный роман Дж. Джойса - «Улисс».

Довольно интересным представляется вопрос об отношении этого романа к модернизму, при том, что его довольно часто называют «энциклопедией модернизма». По нашему мнению, стилистически он таким не является, в произведении мы видим множество приемов и принципов, по которым строится постмодернистский роман, например наличие интертекстуальности, обильного цитирования и различных аллюзий, фрагментарности, большого количества иронии, обилию «черного юмора», абсурда, и, в целом, всего того, что уже не характерно тексту и модернистской эстетике. Хотя отчасти роман носит авангардистский характер, по тем принципам, который ставил себе модернизм с самого начала, то есть полной свободы творческого поиска и экспериментаторства, он однозначно является модернистским.

Однако «Улисс», очевидно, не имеет конкретной стилевой отнесенности, он одновременно и уникален и единственен в своем роде, поскольку составлен из бесчисленного множества стилей авторов прошлого, различных жанров, диалектов и жаргонизмов, в нем представлена своеобразная игра дискурсов, дан, не много не мало, горизонтальный и вертикальный срез всего английского языка.

Сам Дж. Джойс утверждал, что старался сделать роман таким, чтобы читателю казалось, что над ним трудилось восемнадцать разных авторов, по количеству глав в нем. Появление «Улисса» ознаменовало распад литературного жанра и стиля и явления сходные с появлением нового направления в мировой литературе, поэтому «Улисс», по крупному счету, можно называть одновременно и модернистским и постмодернистским романом, и также романом без стиля, безусловно, давшим начало развитию нового течения, которое кардинально пересмотрело

взгляд на литературное творчество, и стояло, скорее, уже игрой в литературу.

Стоит отметить, то модернизм нужно четко разграничивать с явлениями постмодернистской культуры, который приходит ему на смену в 60-70-е гг. XX века, а, по мнению ряда исследователей, они сосуществуют вместе. Разрушение самоорганизации общества и культуры привели к появлению такого явления как постмодерн. Новые художественные методы и эксперименты, развитие пародийных и игровых форм, фактически исчерпали себя.

Мы должны заметить, что в западном литературоведении более распространена позиция, где окончание модернизма связывается с либо с 1939 годом, либо 1941 годом, то есть смертью В. Вулф и Дж. Джойса [136, р. 682]. Отечественный филолог Вл.А. Луков также ставит границей направления годы Второй мировой и выделяет течения, появившиеся позднее. Автор дробит их на более мелкие течения в литературе, что кажется нам наиболее правильным в данной ситуации, например, ученый выделяет литературу «потерянного поколения», антифашистскую и неореалистическую литературу и соцреализм, которые объединяются под эгидой реализма XX века [69].

Видеться интересным подход зарубежного исследователя Дж. Коволовски, который вводит термин “high modernism” или, в переводе – «высокий модернизм», который пока не так популярен среди отечественных исследователей [134]. Автор предлагает свою систему деления модернизма на ранний “Early modernism”, высокий “High” и поздний “Late”. В круг писателей «высокого модернизма» исследователь включает: Дж. Джойса, В. Вулф и поэтов Т.С. Элиота и Э. Паунда, и именно их тексты он

называет каноничными («official canon”).

Итак, согласно целому ряду исследователей, в модернизме не только не была выработана поэтика, но даже не ставилось такой задачи [104, с. 408], а если бить во внимание использование игровых форм повествования, пародирования, то и вовсе разрушение художественного стиля с высокой долей индивидуализма [109, с. 48].

Таким образом, не только отдельные особенности поэтики, но, во многом, общие художественные принципы писателей-модернистов, в первую очередь, ряд схожих черт в совокупности общих стилевых признаков, позволяют нам выделить нижнюю хронологическую границу модернистского направления в литературе XX века, и согласиться с целым рядом исследователей, которые небезосновательно полагают то, что концом модернизма стоит считать начало Второй мировой войны, т.е. 1939 год. В целом, поэтику целесообразно характеризовать применительно к какому-либо течению модернизма, либо только в рамках творчества одного автора.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Модернизм можно рассматривать, в первую очередь, как художественный метод, противопоставляющий себя всему классическому и традиционному, а с другой стороны, с точки зрения хронологии, как период исторического развития искусства, имеющий свои особенности для каждой культуры.

Мы можем рассуждать лишь о стилях отдельных авторов, творивших в данную эпоху, или даже о стиле отдельных произведений, как в случае с работами Дж. Джойса. Кажется

парадоксальным существование одного направления в литературе, в котором нет единого стиля, однако есть общие принципы творчества – поиск нового языка, при том для каждого писателя он был свой.

Для английской литературы ключевыми фигурами считаются: Дж. Джойс, В. Вулф, Т.С. Элиот и Д.Г. Лоуренс. Творчество этих писателей ознаменовало новый исторический этап в развитии английской и мировой литературы, а также тотальный слом ценностей Викторианской эпохи, начатый еще О. Уайльдом, заложившим основы эстетической модели раннего модернизма.

Заметим, что противоречивость данной модели, и отрицание собственных ценностей на поздних этапах развития модернизма, в нашем понимании, и заложило противоречия при установлении стилевых и прочих рамок.

Безусловно, модерн, как явление культуры, в широком смысле, представляет собой идейно-эстетическую общность, в этой связи, на первый план следует выдвинуть именно принцип творчества, который, все же подразумевает различные формы выражения. Из этого следует различие не только поэтики, но и самого языка произведений разных модернистских авторов.

Об этой проблеме свидетельствует и тот факт, что английское и американские литературоведение даже не пытались найти какие-либо сходства в стилистике писателей-модернистов.

Но вместе с глобальными методами и техниками письма, есть нечто, что объединяет писателей: произведения всех трех авторов объединены одним признаком – текстовой эмотивностью.

ГЛАВА 3. ЭКСПРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ В ТЕКСТЕ МОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА

3.1. Стилистические средства звуковой организации эмотивного текста

Мы полагаем, что фонетические средства выразительности занимают весьма специфическое положение в реализации категории эмотивности в тексте, поскольку звуковая сторона речи, наряду с лексической и синтаксической, не является в той же мере информативной, однако способна воздействовать на эмоции читателя и обеспечить передачу эмотивного заряда фразы даже в письменной форме речи.

Авторские фонетические средства, такие как, ономотопея и другие эвфонические средства придают тексту не только экспрессивность, но и формируют особые эстетические качества текста. Ритмомелодические характеристики прозаического текста, как отмечают С.Э. Шноль и А.А. Замятин: «способствуют возникновению эмоционального фона восприятия их информативных компонентов» [127, с. 289].

Повествование романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» чрезвычайно ритмично, притом и ритм и звучание текста часто находятся в зависимости от различных особенностей душевного состояния героя или общего настроения эпизода.

Образ главного персонажа воссоздается целым комплексом различных фонетических средств выразительности. Для текста

романа свойственна лейтмотивность и частое чередование сочетаний звуков, которые создают особую звуковую картину. В этой связи, целесообразным становится рассмотрение значительных по объему отрывков текста, что позволит проследить развитие лейтмотивов и, в отдельных случаях, ритмического рисунка текста.

В этом можно убедиться, проанализировав следующие примеры:

“Hurray! Hurray! Hurray!

The cars drove past the chapel and all caps were raised. They drove merrily along the country roads. The drivers pointed with their whips to Bodenstown. The fellows cheered. They passed the farmhouse of the Jolly Farmer. Cheer after cheer after cheer. Through Clane they drove, cheering and cheered. The peasant women stood at the half-doors, the men stood here and there. The lovely smell there was in the wintry air: the smell of Clane: rain and wintry air and turf smouldering and corduroy.

The train was full of fellows: a long long chocolate train with cream facings. The guards went to and fro opening, closing, locking, unlocking the doors. They were men in dark blue and silver; they had silvery whistles and their keys made a quick music: click, click, click, click” [139, p. 11].

В данном отрывке нам представляется эпизод воображаемого персонажем отъезда домой из колледжа, которого он ждет с нетерпением и которое буквально «звучит» в сознании персонажа. Автор, пытаясь сделать картину путешествия реальной и для героя и для читателя, максимально наполняет текст звукоритмической выразительностью, обращая внимание на вещественное окружение описываемой картины.

Таким образом, составляющие акустической

выразительности рассматриваемого отрывка приобретают особое значение в основе стилистического качества текста, где их дополняют средства художественной выразительности лексического уровня.

Главным мотивом отрывка является радостная оживленность, ритм которой передают синтаксические повторы: *“The cars drove... they drove... the drivers pointed... the fellows cheered... they drove... the women stood... the men stood...”* — и др.

После того как ребята начинают движение на поезде, происходит смена плана содержания, за ним меняется план выражения, т.е. ритм и звучание текста. Иную звуковую окраску создает повтор не предикативных групп, как ранее, а обстоятельственных оборотов: *“opening”, “closing”, “locking”, “unlocking”*, входящих в ритмическую повторяемость.

С учащением ритма, регулярность приобретают повторы союза «and», звуки становятся «светлее», из-за употребления сонорных и палатальных. В целом, это дает эффект ускорения темпа повествования и отражает эмоциональное состояние Стивена, предвкушения приближающейся поездки домой.

В данном отрывке можно выделить ряд лейтмотивных сочетаний звуков, проведение которых определяет выразительное качество его «музыки»: во-первых, это лейтмотив, где основой становится повторение дифтонга [ei] с рядом находящимися сонорными [n], [l] и аффрикатой [r], как в словах *«hurry», «raised», «Clane», «rain»*. Такая звуковая картина создает на уровне эмоционального восприятия ощущение приподнятости и торжественности.

Другой ряд: *«cheered», «cheer», «cheering», «here», «there», «air»*, образованный дифтонгом [Iə] с соседствующим с неявно артикулируемым фриктивным [r] ассоциируется с чем-то

плавным и летящим.

Лейтмотивное проведение *“locking”, “unlocking”, “quick”, “click”*, где близко расположены звуки [k] и [l], является звукоподражательным. А кроме того, быстрая музыка (*“quick music”*) звучит как: *“click, click, click, click”*, что имитирует щелканье и позвякивание металлических ключей.

Выделенные ряды звуков, соединяясь и переплетаясь один с другим, дополняемые лексическими и синтаксическими повторами (*“Cheer after cheer after cheer”; “the lovely smell... the smell of Clane”; “in the wintry air... rain and wintry air”*), гармонизируют повествование, формируют образность и доносят до читателя то особое настроение, которое хотел передать автор.

Ответ на вопрос о том, является ли звуковой символизм приемом создания звуковой выразительности в данном тексте, а не результатом случайного звукосоответствия вполне ясен.

Но для большей убедительности, еще раз рассмотрим фрагмент: *“Cheer after cheer after cheer. Through Clane they drove, cheering and cheered. The peasant women stood at the half-doors, the men stood here and there. The lovely smell there was in the wintry air: the smell of Clane: rain and wintry air...”*

Важнейшей смысловой доминантой эпизода является слово *“cheer”*, сообразно ей автором подбираются и другие средства художественной выразительности, в их ряду и фоностилистические. С целью передать читателю состояние радости и создать атмосферу счастливого ожидания, Джойсу важно подобрать такие слова, сочетания звуков в которых, будут так или иначе созвучны (ассоциативно или прямо фонически) со словом *“cheer”*. Именно поэтому в соседстве с ним оказываются *“here”, “there”, “air”* и пр. Конечно же, единство настроения не обязывает остальные слова рифмоваться со словом *“cheer”*, — но

если не в унисон, то в ассонанс со звучанием “cheer” (как и со звучанием других, менее значимых смысловых доминант — “hurray”, “merrily”, “lovely smell”) остальные звуко сочетания, располагающиеся на периферии основного ощущения, должны входить не конфликтуя.

Другой пример:

“Stephen closed his eyes and held out in the air his trembling hand with the palm upwards. He felt the prefect of studies touch it for a moment at the fingers to straighten it and then the swish of the sleeve of the soutane as the pandybat was lifted to strike. A hot burning stinging tingling blow like the loud crack of a broken stick made his trembling hand crumple together like a leaf in the fire: and at the sound and the pain scalding tears were driven into his eyes. His whole body was shaking with fright, his arm was shaking and his crumpled burning livid hand shook like a loose leaf in the air. A cry sprang to his lips, a prayer to be let off. But though the tears scalded his eyes and his limbs quivered with pain and fright he held back the hot tears and the cry that scalded his throat.

— Other hand! shouted the prefect of studies.

Stephen drew back his maimed and quivering right arm and held out his left hand. The soutane sleeve swished again as the pandybat was lifted and a loud crashing sound and a fierce maddening tingling burning pain made his hand shrink together with the palms and fingers in a livid quivering mass. The scalding water burst forth from his eyes and, burning with shame and agony and fear, he drew back his shaking arm in terror and burst out into a whine of pain. His body shook with a palsy of fright and in shame and rage he felt the scalding cry come from his throat and the scalding tears falling out of his eyes and down his flaming cheeks” [139, p. 34].

В представленном отрывке, говорится о наказании главного героя в школе. После того как в класс заходит надзиратель, он замечает, что Стивен бездельничает, поэтому решает наказать мальчика. В то время как, он не может писать по той причине, что его очки разили одноклассники. Объектом художественного описания становится чувство моральной боли, негодования, унижения и обиды от ужасной несправедливости наказания и физической боли от удара линейкой по ладоням.

Длинный ряд синтаксически развернутых сравнительных и обстоятельственных оборотов (*"like a loose leaf in the air"*, *"burning with shame and agony"*) и будто сливающаяся в одно слово цепочка определений: *"a hot burning stinging tingling blow"* передает ощущение пронзительной боли, которую испытывает мальчик.

Читатель также «слышит» и движение руки надзирателя и шорох его рукава: *"the swish of the sleeve of the soutane"*. Аллитеративный повтор свистящего щелевого звука [s] делает слышимым замах перед ударом, который завершается удачно подобранным словом *"strike"*, который переходит в другой звуковой ряд, с расположенными рядом звуками [r] и [k], имеющими целью передать звучание, сравнимого с хрустом сломанной палки: *"like the loud crack of a broken stick"*.

Лейтмотивность смысла обусловлена целой группой, семантически объединенных значением «горения, огня и ожога», это такие эпитеты как: «hot», «scalding», «burning», «flaming», повторы и различные контекстуальные сочетания которых выстраивают каркас лексической выразительности. Кроме того, идея огня, ожога поддерживается и реализуется в характерных сравнениях (*"like a leaf in the fire"*), метафорических оборотах (*"burning with shame and agony"*) и других словах

различного грамматического и стилистического статуса, из значения которых идея «горения, ожога, воспламенения» явствует косвенно, по лексическому и ассоциативному контексту (*“stinging”, “tingling”, “crumple”, “burst”* и др.).

Затем, в общий стилистический контур входят такие сравнения как: *“like a leaf in the fire”* и *“like a loose leaf in the air”* — параллель выстраивается чисто фонически, по звуковой аналогии. Но, несмотря на то, что в последнем сравнении нет ничего, что связано с огнем, так или иначе, их соседство создает художественный эффект, воспринимаемый как единое целое и передает одно настроение.

Далее, добавляются следующие цепочки слов-образов, составляющих менее явные лейтмотивные проведения значения (например, мотивы «плача, крика», «удара, хлопка», «страха, испуга» и др. — *“cry”, “prayer”; “strike”, “crack”, “blow”; “fright”, “fear” etc.*), — однако которые, в любом случае, не менее активно включаются в выстраивание различных звукорядов и последовательностей, смыкающихся с тем или иным из рассмотренных лейтмотивных проведений, а где-то отходящих на периферию, создающих собственные звуковые ряды.

Наиболее цельная схема ритмической и звуковой картины рассматриваемого отрывка, при условии, если переписать текст, выделяя слова значимые для логики развития эпизода, исключив из повествования служебные слова, реплики героев и автора, может быть представлена подобным образом:

“Burst - burning - tingling - trembling - crumple - blow - broken - stinging - tingling - stick - swish - sleeve - shout - strike - like - loud crack - broken stick - like - leaf - fire - like - loose - leaf - air - tears - fear - fright - throat - crumple - cry - crack - sprang - prayer - pain - whine of pain - shame - shook - shaking - scalding -

falling – flaming”.

Показательно, что даже в таком предельно условном, примитивно-схематизированном виде (фактически — в простом перечислении одних слов при опущении других) текст Джойса (точнее его «каркас») однозначно показывает связность, плавную поступательность фонического развития. Сочетания слогов и звуков не просто сменяют друг друга, а плавно переходят от одних звуковых красок к другим — то сгущаясь, багровея и тяжелея, как бы теснясь где-то между душой и горлом (“burning”, “fear”, “fright”, “throat”, “crumple”), то словно истончаясь до невесомого, пронзительного свиста, грозя прорваться криком — и не прорываясь («swish...», «sleeve...», “loose...”, “leaf...”, “sprang...”, “prayer...”, “air...”, “fear...”). Однако, стоит заметить, что представленное объяснение является лишь своего рода схемой, поэтому нельзя избежать, в определенной мере, идеализации.

Следующий пример:

“Soft language issued from their lips as swished in slow circle round and round the field, winding hither and thither through the weeds, dragging their long tails amid the rattling canisters. They moved in slow circles, circling closer and closer to enclose, to enclose, soft language issuing from their lips, their long swishing tails...” [139, p. 98].

Стивен переживает душевные муки, осознав свою грешность, ему видятся козлища, пришедшие к нему из ада, которые окружают его. Для того чтобы передать страх, овладевший им, Дж. Джойс использует аллитерацию и лексические повторы: “circles, circling closer and closer to enclose, to enclose”, “round and round”; синтаксические повторы “soft language issued from their lips”. Состояние ужаса усиливает

повтор звука [ʃ] в словах “issued” и “swished”, Первое можно представить следующей последовательностью чередования звуков: [slʃ] – [ʃsl], [wðð] – [θðw], [ltl] – [tlt], которое добавляет большую экспрессивность фрагменту, а близость звуков делают инструментовку ощутимой для слуха.

“Rude brutal anger routed the last lingering instant of ecstasy from his soul” [139, p. 160].

Повторение звука [r] в первых нескольких словах и звук [l] чередующийся в последующих словах предложения материализуют в звучании слов ощущения Стивена. Автор намеренно подбирает такие слова, которые с одной стороны грубы для слуха, а с другой носят именно это значение. Здесь, таким образом, Дж. Джойс словно воплощая идеи звукового символизма, заставляет снова фонетику и семантику совпасть.

Аналогичные приемы инструментовки текста использует и В. Вулф. Приведем несколько демонстративных примеров из романа «Волны»:

“In the garden the birds that had sung erratically and spasmodically in the dawn on that tree, on that bush, now sang together in chorus, shrill and sharp; now together, as if conscious of companionship, now alone as if to the pale blue sky. They swerved, all in the one flight, when the black cat moved among the bushes, when the cook threw cinders on the ash heap and startled them. Fear was in their song, and apprehension of pain, and joy to be snatched quickly now at this instant. Also they sang emulously in the clear morning air, swerving high over the elm tree, singing together as they chased each other, escaping, pursuing, pecking each other as they turned high in the air. And then tiring of pursuit and flight, lovelily they came descending, delicately declining, dropped down and sat silent on the tree, on the wall, with their bright eyes

glancing, and their heads turned this way, that way; aware, awake; intensely conscious of one thing, one object in particular" [142, p. 53].

Эвфония в самом начале фрагмента строится, как и в вышеупомянутых примерах из творчества Дж. Джойса, на повторе целых звукосочетаний, преобладании определенных гласных и согласных звуков. И в данном случае, на преобладании в звуковой ткани текста кратких звуков: открытого звука [æ] и нейтрального [ə], а также и их чередовании на протяжении всего фрагмента. Наиболее ярко данное явление видно в алитерированном повторе согласного [d] в конце отрывка, как во фразе: *"they came descending, delicately declining, dropped down"*, и ассонансном повторе: *"their heads turned this way, that way; aware, awake"* – [weɪ]; [ə'weə], [ə'weɪk], сочетании перечисления обстоятельственных оборотов, синтаксических параллелей и повторе на конце нескольких слов звука [ŋ]: *"as they chased each other, escaping, pursuing, pecking each other as they turned high in the air"*.

Отметим, что в романе «Волны» наибольшей выразительностью и насыщенностью фонетических стилистических средств обладают лирические отступления, находящиеся перед каждым новым, композиционно значимым отрезком повествования романа.

"As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship. Darkness washed down streets, eddying round single figures, engulfing them; blotting out couples clasped under the showery darkness of elm trees in full summer foliage."
[142, p. 168]

В приведенном отрывке мы также видим лексический

повтор важного с точки зрения создания образности и эмотивности текста, слова “darkness”, а также повтор аллитерированных [s] и [w] “...as waves of water wash round the sides of some sunken ship.”, “Darkness washed down streets...”

Рассмотрим также пример из романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй», где эвфония текста опирается, в целом, на те же самые принципы, что и в отрывках, анализируемых выше:

“He lay back in his chair, exhausted but upheld. He lay resting, waiting, before he again interrupted, with effort, with agony, to mankind. He lay very high, on the back of the world. The earth thrilled beneath him. Red flowers grew through his flesh; their stiff leafs rustles by his head. Music began changing against the rock up here.” [143, p. 76]

Здесь мы видим снова звуковую летмотивность повествования, косвенное звукоподражание. Аллитерация звуков [f] и его чередование с звуком [r] в предложении: “Red flowers grew through his flesh; their stiff leafs rustles”, воспринимается как шорох увядшей листвы, во второй его части. В предшествующем предложении: “The earth thrilled beneath him.” также заметно чередование звонкого и глухого согласных [ð] и [θ].

В целом, все из рассмотренных фрагментов характеризуется высокой теснотой ряда, наличием в определенных отрезках повествования фонетических доминант, слоговых и звуковых повторений.

Другой отличительной чертой повествования выбранных нами для анализа произведений, что нетрудно заметить, является то, что текст романов имеет характер ритмической прозы. Более того, можно проследить неразрывную связь между ритмико-звуковым обликом отрывков повествования и описанием реального мира, окружающего персонажа.

Далее, рассмотрим другую особенность модернистской прозы и выявим механизмы воздействия на эмоции читателя такого явления, как прозаический ритм, и оценим его экспрессивные возможности в формировании эмотивности текста.

Как известно, основополагающим принципом любого ритма является периодичность повторения определенных элементов его структуры. Одним из отличительных признаков поэзии является наличие ритма, т.е. повторения отдельных просодических единиц через равные промежутки времени, а также наличие созвучий на конце ритмических единиц, которые формируют стихотворную рифму. Одним из признаков, который отличает поэзию, в ее классическом понимании, от прозы, является отсутствие у последней рифмы.

Ритмическая организация прозаического текста, являясь довольно сложным и неоднозначным явлением, базируется на ряде ритмических элементов, проявляющихся в ткани текста, это могут быть как чисто фонетические, так и лексические и синтаксические единицы. Несмотря на достаточно обширный накопленный материал в области исследования ритма прозаического текста, и создания множества методик для его выявления, вопрос о единицах ритма прозы по-прежнему остается дискуссионным.

Так, С. И. Кормилов выделяет несколько признаков для определения ритма в прозаическом тексте, такие как: равномерность распределения ударных слогов, колебание числа тактов во фразе, соотношение восходящих и нисходящих фразовых интонаций [62, с. 76].

Однако подавляющее большинство исследователей, в частности В. М. Жирмунский, указывают на различие в самой

природе ритма поэтического и прозаического, и говорят о том, что основной ритмической единицей для прозаических произведений выступает синтагма [46], поскольку повтор слоговых сочетаний, отдельных звуков не создают ритма, а являются исключительно эвфоническими средствами.

Между тем, И. В. Арнольд рассматривает категорию ритма в художественной прозе гораздо шире и утверждает, что она может быть выражена, исключая вышеперечисленное, также и чередованием ускорения и замедления повествования, чередованием ударных и неударных слогов и даже повторением художественных образов, мыслей и т.д. [6]

В последнее время в филологической науке и в литературоведении распространилась идея о том, что ритм является одной из характеристик авторского идиостиля, в том числе и в нехудожественной прозе, как указывает на это А. Р. Калашникова [55]. В данной части исследования мы попытаемся продемонстрировать, что ритмизация прозаического текста, с той или иной степенью выраженности, может является характерным признаком целого литературного направления.

При анализе ритмических свойств данных текстов мы попытались установить как частные особенности индивидуального стиля каждого из авторов, так и выявить общие тенденции для поэтики модернистского направления в английской литературе.

Очевидно, что модернистская проза стремится к поэтизации, путем включения в нее отдельных элементов, на которых строится структура произведения стихотворной формы. Такое присутствие ритмизации и прочих компонентов стихотворной формы в тексте модернистского романа относят его в некое пограничное пространство между стихотворной

формой и прозаической, т.е. сближают его, к примеру, с формой свободного стиха (велибра), которому также свойственен нерегулярный метр, отсутствие рифмы, а ритмообразующую функцию в нем несет особый синтаксис предложений [44, с. 91].

Несомненно, текст романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности» имеет характер ритмической прозы. Более того, в нем можно проследить неразрывную связь между ритмико-звуковым обликом отрывков повествования и описанием реального мира, окружающего главного героя.

Рассмотрим следующий пример:

“He saw darkening lands slipping away past him, the silent telegraph poles passing his window swiftly every four seconds, the little glimmering stations, manned by a few silent sentries, flung by the mail behind her and twinkling for a moment in the darkness like fiery grains flung backwards by a runner.” [139, p. 60]

Ритмическая структура отрывка строится на наличии приблизительно соизмеримых по количеству слогов, в среднем равных 10, синтаксических отрезках, с преобладанием длины нечетных синтагм. Простое перечисление и лексические повторы (“*silent*”; “*darkening - darkness*”; “*past - passing*”; “*flung*”) воздействуют эмоциональное восприятие читателя, имитирующих плавное движение. «Скольжение» по тексту аллитеративных звуков [s], [l] и [f] создают ощущение ускользающих из виду полей, телеграфных столбов и отдаляющихся станций с мелькающими дежурными на платформах. Ритм текста для читателя предстает как ряд картинок сменяющих друг друга, тех, что видит главный герой романа, смотря в окно поезда. Но эта картина еще сопровождается и мелодией, описываемой далее, а ритм также находит свое развитие в следующем абзаце текста:

"...foolish words which he made to fit the insistent rhythm of the train; and silently, at intervals of four seconds, the telegraphpoles held the galloping notes of the music between punctual bars. This furious music allayed his dread and, leaning against the window ledge, he let his eyelids close again." [139, p. 61]

В данном отрывке мы видим лексические повторы ("*silently, four seconds, the telegraphpoles*"), близкое расположение звуков [l] и [d] в последнем предложении, образующих звуковую цепочку, которые задают ритм фрагмента как стук колес мчащегося поезда и такт проговариваемой главным героем молитвы.

Необходимо отметить, что смена ритма текста происходит от абзаца к абзацу, так каждый отдельный фрагмент текста становится, по сути, уникальным речевым произведением, поскольку ритм прозы лишен жестких рамок стихотворной формы. Как уже отмечалось ранее, во многом, прозу модерна с поэзией объединяет именно факт наличия в ней ритма, однако, исходя из приведенного выше примера, мы видим, что поэтический текст и прозаический, обладая свойствами ритмичности, строятся, очевидно, на различных принципах.

Во-первых, прозаическому ритму присущ естественный языковой ритм, созвучный ритму дыхания. Во-вторых, мы полагаем, что основным ритмообразующим фактором является принцип изосинтаксизма, где внутрисинтагматические ритмообразующие элементы являются вторичными, и выполняют, в данном случае, лишь вспомогательную функцию, в то время как, поэтический ритм опирается, в большей степени, на внутрисинтагматические ритмические группы.

Таким образом, основной единицей ритма прозы является синтагма, т.е. «интонационно-смысловое единство, которое

выражает в данном контексте и в данной ситуации одно понятие» [68, с. 447]. Применительно к тексту художественного произведения, ритм прозы способен тонко передать движение мысли автора и персонажа, что, по нашему мнению, тесно связано с применением в литературе модерна техники «потока сознания», где ритмически организованная речь литературного героя стремится передать максимально естественно внутренний монолог и его эмоциональное состояние.

Рассмотрим пример из романа В. Вулф «На маяк»:

“Never did anybody look so sad. Bitter and black, halfway down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed: a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.” [144, p. 21]

В данном фрагменте, автор пытается охарактеризовать состояние главной героини романа – Миссис Рамзи через внутреннюю речь. Чтобы придать отрывку выразительность и выделить его из всего повествования, автор использует прием обрамление, повторяя предложение в начале и в конце абзаца: *“Never did anybody look so sad”*, буквально заставляет читателя обратить внимание на указанный абзац, как обладающий наибольшей значимостью, с точки зрения писательницы. С другой стороны, кольцевой повтор, характерный для поэзии, здесь задает ритм и определяет границы ритмического отрезка.

Измененный порядок слов, являющийся вторичным признаком стихотворной формы, на ряду с фонической связью между словами, как в первом предложении и далее, в сочетании с параллельными синтаксическими конструкциями: *“in the darkness”*, *“in the shaft”*, *“a tear formed: a tear fell”* являются основой ритмической организации фрагмента. Дополняет, также

ритмомелодическую картину аллитерированные [w] и [ð] во фразе: *“the waters swayed this way”*.

В целом, следует отметить, что ритм прозы художественного произведения нацелен не столько на то, чтобы быть строгим и четким, на то, чтобы быть способным передать ритм внутреннего состояния персонажа, а также ритм внешнего мира, который его окружает. В этой связи, убежденность многих исследователей в необходимости соблюдения в прозе регулярности ритма, должно считать лишь сформировавшимся стереотипом на фоне идеальных ритмических моделей, реализующихся в стихотворных произведениях.

Возвращаясь к точке зрения И. В. Арнольд, стоит также отметить, что ритмизация художественной прозы происходит не только за счет различных уровней языка, но и посредством чередования замедления и ускорения ритма повествования [6], как видно из следующего примера:

“They came ambling and stumbling, tumbling and capering, kilting their gowns for leap frog, holding one another back, shaken with deep false laughter, smacking one another behind and laughing at their rude malice, calling to one another by familiar nicknames, protesting with sudden dignity...” [139, p. 139]

В приведенном отрывке повторение слов: *“ambling, stumbling, tumbling, capering, kilting, holding, smacking, laughing, calling, protesting”*, создает ощущение спешки и суматохи, в которой проносятся мимо главного героя братья общины. Ритмическая организация текста строится также и на синтаксических повторах: *“holding one another back, smacking one another, calling to one another”*.

Аналогичный прием мы можем заметить и в тексте романа «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф, где перечисления придают динамику повествованию:

“Such fools we are, she thought, crossing Victoria Street. For Heaven only knows why one loves it so, sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the varies frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (drink their downfall) do the same; can’t be dealt with she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people’s eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jiggle and the strange high singing of some aeroplane overhead was that she loved; life; London; this moment of June.” [143, p. 6]

В первой части фрагмента: *“For Heaven only knows why one loves it so, sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh”* ритм создают интонация перечисления и соизмеримые синтаксические параллели с включением местоимения “it”, повторяющегося в каждой синтагме синтаксического ряда отрывка.

Далее следует ритмически нейтральный отрывок, который отделяет поток сознания персонажа от последующего описания улицы, ее шума и сутолоки, беспорядочного движения, тем самым разграничивая внутреннюю динамику эмоционального состояния героини от динамики внешнего мира, ритма жизни через длинные ряды однородных членов предложения: *“in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and*

swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jiggle and the strange high singing of some aeroplane overhead”.

Кроме того, следует отметить, весомость роли использования автором экспрессивной пунктуации в формировании ритмики, в частности, использование точки с запятой. Специфика функционирования парцеллированных конструкций, выступающих, в первую очередь, как средство обозначения интонации, в ритмической прозе, позволяет не только акцентировать отдельные фразы, но и создать ощущение некоего стремительного потока, отразить быструю сменяемость мыслей, что, таким образом, и убыстряет ритм повествования, поскольку автор старается уместить в одном предложении целые смысловые блоки, образуя своего рода микротекст.

Однако, парцелляция, в последнем случае, напротив, замедляет его, обособляет каждое слово, придает ему особую значимость: *“life; London; this moment of June.”* – так писательница определяет время и место событий всего романа на одной из первых страниц произведения.

Несколько иную функцию парцеллированные конструкции выполняют в нижеприведенном фрагменте романа В. Вулф «Волны»:

“Now with a little jerk, like a limpet broken from a rock, I am broken off: I fall with him; I am carried off. We are yield to this slow flood. <...> The body is stronger than I thought. I am dizzier than I supposed. I do not care for anything in the world. I do not care for anybody save this man whose name I do not know.” [142, p. 74]

В данном случае, парцелляция задает чеканный ритм всему абзацу, и разбивает предложение на равные синтаксические отрезки, сходные по своей конструкции, где созвучия окончаний фраз формируют рифму: *“I am broken off”* – *“I am carried off”*, а

чередование согласных звуков [r], [l] и [f] обеспечивает звуковую связь отрывку.

Ритм второй части процитированного нами примера в той же мере опирается на единообразие грамматико-синтаксических конструкций: *“The body is stronger than I thought. I am dizzier than I supposed.”* параллели: *“I do not care”* (дважды) – *“I do not know”*.

В творчестве Дж. Джойса мы можем найти также и примеры ритмически стройных фрагментов текста, которым характерна метрика, т.е. чередование ударных и безударных слогов. Однако, следует отметить, что это является скорее исключением, чем закономерностью, поскольку такие примеры достаточно редки:

“She came up to his step many times and once or twice stood close beside him for some moments on the upper step, forgetting to go down, and then went down. His heart danced upon her movements like a cork upon a tide.” [139, p, 48]

Первое предложение, носящее чисто информативный характер, скупое на краски, написанное от лица беспристрастного повествователя, дается лишь для изображения движения девушки - перешагивание с одной ступеньки на другую, экспрессивность же содержит второе предложение. Подобным образом создается контраст между внешним и внутренним, тем, что окружает художника, что он видит и тем, что происходит у него внутри. Внутреннее движение всего его существа рождает музыку, которая находит свое воплощение в музыке слов, а повествование подходит к зыбкой грани, за которой находится поэзия.

Метрированность фразы задается четким тактом синтаксических параллелей: *“heart...upon her movements”* – *“cork upon a tide”*, что образует четырехстопный хорей.

При этом нужно также взять во внимание и речевую интонацию. При произнесении начального отрезка предложения мы делаем ударение на подлежащем (слове *"heart"*), что противоречит размеру, однако это дает нам две строки, образованными четырьмя двусложными стопами с ударением на первом слоге, с выразительным чередованием длинной и короткой стоп в конце строк. Но такое отступление от жестких рамок метрированности, неслучайно, потому что, должно быть, именно так бьется сердце героя и именно так и качается поплавок на волнах.

Кроме того, можно отменить и другую тенденцию, характерную не только повествованию рассматриваемого романа, но прозе Дж. Джойса в целом – тяготение к совпадению семантики с фоникой. Автор стремится найти слова, входящие в полное звуковое соответствие с предметами, которые он описывает, душевным состоянием героя так, что текст обретает форму не просто ритмической прозы, а являет собой некий синкретизм музыки, поэзии и прозы, способный передать тончайшие детали эмоционального состояния персонажа, посредством чего и создается его неповторимый художественный образ.

Таким образом, ритм прозы английского модернизма строится на проникновении в прозаический текст некоторых элементов стихотворной формы, и опирается на единообразие в строении синтаксических комплексов, наличие предложений с большим количеством однородных членов предложения, интонационные параллели, созданные посредством инверсии и экспрессивной пунктуации, так прозе В. Вулф свойственно обилие парцеллированных конструкций, обособляемых точкой с запятой, повторы слов и звуков (аллитерация и ассонанс).

Резюмируя все вышесказанное, следует отметить тот факт, что насколько бы ни были значимы объективные формальные показатели, такие как наличие или отсутствие ритма, рифмы и стихотворного размера, пожалуй, наиболее значимым, с точки зрения понимания сути художественного метода писателей-модернистов, остаются идейно-эстетические принципы, которых придерживались авторы. Проза модерна уходит от привычных, классических рамок прозы, и стремится к поэтизации, со всеми присущими ей качествами, так создается не просто ритм текста, а особая эстетика модернистского романа. Мы, бесспорно, видим в этом особое, поэтически трепетное отношение модернистов к слову, красоте звуковой ткани текста, способной воссоздать личную интонацию автора. Однако, мы вынуждены признать, что едва ли не главную роль в таких обстоятельствах, приобретает внимательность читателя, умеющего почувствовать ритм и «услышать» интонацию, заложенную автором, в то время как в поэзии она угадывается читателем практически интуитивно.

3.2. Лексические и синтаксические средства передачи текстовой эмотивности

В отношении применения лексических и синтаксических приемов особо следует отметить первый роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Повествование романа представляет собой описание реального мира, окружающего главного героя, проведенного сквозь его сознание. И что важно – сознание художника, со свойственным ему обостренным

мироощущением. Развитие сознания персонажа проходит несколько стадий по ходу повествования. В начале романа Стивен показан маленьким мальчиком. И здесь, Джойс пытается имитировать детскую речь, отразить процесс восприятия реальности ребенком, показать работу ассоциативного мышления и особенности иррационального познания мира. Описание раннего детства Стивена Дедала представлено через внутренний монолог персонажа, оформленный в виде несобственно-прямой речи. Несмотря на выбранный автором ракурс повествования у читателя складывается впечатление, что рассказчиком является маленький мальчик, это достигается, в первую очередь, с помощью адекватно подобранных лексических и синтаксических средств.

Рассмотрим следующие примеры, доказывающие высказанные утверждения:

«When you wet the bed, first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet. That had a queer smell. His mother had a nicer smell than his father» [139, p. 1].

Начало повествования посвящено тому, как сознание ребенка пытается создать упорядоченную картину мироздания, построение которой напрямую связано с построением собственной языковой системы, начинается, которая с констатации, описания и сопоставления отдельных фактов увиденных, услышанных или почувствованных ребенком. Мы можем также заметить, что отсутствует какое-либо рассуждение.

На протяжении всего романа, читатель будет наблюдать непрерывное усложнение чувственного отражения реальности, в том числе средств их описания. Но, пока это лишь первичные элементарные психофизиологические реакции. Что примечательно, описание развития личности мальчика будет

вестись в преломлении идей фрейдизма. А в данном фрагменте, мы четко можем увидеть начало развития Эдипова комплекса.

Для имитации детской речи Дж.Джойс использует синтаксические повторы, как и в предыдущем отрывке, делающие повествование несколько примитивным:

«His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face» [139, p. 1].

Далее мы наблюдаем усложнение структуры предложений, постепенно появляется связность повествования, но все же сохраняется повтор синтаксических конструкций, например, анафора:

«And his father had given him two fiveshillings pieces for pocket money. And his father had told him if he wanted anything to write home to him and, whatever he did, never to peach on a fellow» [139, p.4].

Кроме того, помогает понять особенности детского мышления, используемая автором зевгма:

«Rody Kickham had greaves in his number and a hamper in the refectory. Nasty Roche had big hands» [139, p. 4].

Особое место в организации художественного образа занимает склонность персонажа тонко чувствовать окружающий его мир через звуки:

« She played on the piano the sailor's hornpipe for him to dance. He danced:

Tralala lala,

Tralala tralaladdy,

Tralala lala,

Tralala lala» [139, p. 1].

В данном фрагменте, автор демонстрирует характерный для сознания ребенка переход от зрительного к звуковому ряду.

После слов «He danced» и стоящего за ними двоеточия, читатель ожидает описание самого танца, что было бы логично, нежели звукоподражательного воспроизведения мелодии. Однако уже здесь, для будущего художника более важным оказывается именно звучание, а не описание или зрительный образ самого танца.

О значимости звукового компонента в восприятии героем действительности говорит и следующий пример:

«Suck was a queer word. <...> But the sound was ugly. Once he had washed his hands in the lavatory of the Wicklow Hotel and his father pulled the stopper up by the chain after and the dirty water went down through the hole in the basin. And when it had all gone down slowly the hole in the basin had made a sound like that: suck. Only louder» [139, p. 4].

В данном абзаце читатель встречает три прилагательных: «*queer*», «*dirty*», «*ugly*», предающие ощущения Стивена. Примечательно, что нейтральное «*queer*», как описание образа слова, для героя затем переходит в негативно окрашенное «*ugly*». Также умело Джойс показывает ассоциативность в восприятии ребенка; герой находит связь между звучанием слова и неприятным звуком грязной воды («*dirty water*»), уходящей в канализацию, поэтому, и само слово «*suck*» воспринимается уже как неприятное. Но слово становится не просто «неприятно» для слуха, а некрасиво с точки зрения эстетики и более того, даже «безобразно» и «уродливо». Таким образом, звук для персонажа переходит в образ.

Удивительная находка писателя в том, как он передает сравнение героем звучания предмета со «звучанием» собственной мысли о нем: *«And when it had all gone down slowly the hole in the basin had made a sound like that: suck. Only louder».*

Затем, с развитием не только образного, но и абстрактного мышления, Стивен переходит от простой констатации к сопоставлению цвета, температуры с другими объектами: «...*the marbles were the colour the sea was at night. The sea was cold day and night: but it was colder at night*».

Особые штрихи к художественному образу персонажа добавляет используемая автором метонимия. В особенности, этот прием позволяет передать характерные черты восприятия ребенка, что видно из следующего примера:

«*He was caught in the whirl of a scrimmage and, fearful of the flashing eyes and muddy boots, bent down to look through the legs. The fellows were struggling and groaning and their legs were rubbing and kicking and stumping. Then Jack Lawton's yellow boots dodged out the ball and all other boots and legs run after*» [139, p. 3]

Футбольный матч, в этом фрагменте, представляется через ряд образов, выхваченных детским сознанием: «*whirl of a scrimmage*», «*flashing eyes*», «*muddy boots*», а сама игра видится лишь как беспорядочное мелькание грубых ног. Если «*struggling and groaning*» еще относится к людям, то «*rubbing and kicking and stumping*» уже о ногах, то есть, мир для Стивена здесь оказывается неодушевлен, а герой оказывается в хаосе этого физического мира, его суматохе, где ощущает себя маленьким и слабым («*he felt his body small and weak*»). Как и в самом начале главы, он пытается всячески отстраниться: «*he kept out of the reach of rude feet*». В то время как его сверстники увлечены игрой, Дедал чувствует отчужденность и бессмысленность происходящего с ним, и поэтому, его сознание далее переключается на воспоминание о родственниках и доме, ища защищенность и отторгая реальность физического мира.

Однако, эстетизированное мироощущение будущего

художника в игре в крикет «слышит» музыку, которую он ассоциирует с каплями воды в фонтане: «*And from here and from there came the sound of the cricket bats through the soft grey air. They said: pick, pack, pock, puck: little drops of water in a fountain slowly falling in the brimming bowl*» [139, p. 27].

Сравнение становится лейтмотивным и повторяется в середине и в конце первой главы. В последнем эпизоде Стивен уже не принимает участие в игре, а лишь слышит играющих: «*In the soft grey silence he could hear the bump of the balls: and bats: pick, pack, pock, puck...*»

И в этом, герой испытывает состояние свободы: «*He was alone. He was happy and free*», Стивен как творец, таким образом, чувствует удовлетворение, в первую очередь, от созерцания. Кроме звукоподражания, в тексте также присутствует эпитет «*soft grey silence*», который отражает внутреннее состояние комфорта.

Но вместе с тем, мир Стивена Дедала меняется, а следовательно, и художественный мир романа. Ассоциативная многоголосица, основанная на фиксации мимолетных впечатлений, сменяется обстоятельным последовательным изложением чувств и внутренних переживаний персонажа; мы наблюдаем как «взрослеет» сознание Стивена и повествование. Хотя автор применяет, в целом, те же стилистические приемы - разница колоссальна. Синтаксические и лексические повторы в дальнейшем начинают выполнять другие функции, нежели те, которые были отмечены в самом начале. Это видно из следующего примера:

«*His lips would not bend to kiss her. He wanted to be held firmly in her arms, to be caressed slowly, slowly, slowly. In her arms he felt that he had suddenly become strong and fearless and sure of*

himself. But his lips would not bend to kiss her» [139, p. 71].

Здесь, синтаксический повтор в сочетании с метонимией «*his lips would not bend to kiss her*» в начале и в конце абзаца, «*to be held*» - «*to be caressed*» служат уже целям эмфатизации и усиления экспрессивности, а многократный повтор слова «*slowly*» замедляет повествование, передает особую выразительность лирическому переживанию героя, вовлеченного в сумрак глубинных инстинктов, до конца еще непонятных ему самому; греховных страстей, которым не находит сил сопротивляться.

Необходимо отметить, что подобные стилистические средства использует и Д.Г. Лоуренс в романе «Любовник леди Чаттерлей» для описания чувств главной героини:

“With a queer obedience, she lay down on the blanket. Then she felt the soft, groping, helplessly desirous hand touching her body, feeling for her face. The hand stroked her face softly, softly, softly, with infinite soothing and assurance, and at last there was a soft touch of a kiss on her cheek” [140, с. 214].

Здесь мы также видим лексический повтор наречия “*softly*”, который, в целом, выполняет те же функции.

Далее, в этом же эпизоде романа «Портрет художника в юности», свое внутреннее ощущение герой соотносит с перцептивным восприятием: «*...and between them he felt an unknown and timid pressure, darker than the swoon of sin, softer than sound or odor*».

Здесь абстрактным понятие о грехе описывается словом передачи цветообозначения - «*darker*», а звук и запах характеризуется словом «*softer*».

Наряду с усложнением перцептивного восприятия, подобные лексические повторы мы видим в последующих главах

романа:

«He heard a confused music within him as of memories and names which he was almost conscious of but could not capture even for an instant; then the music seemed to recede, to recede, to recede: and from each receding trail of nebulous music there fell always one long-drawn calling note, piercing like a star the dusk of silence. Again! Again! Again!» [139, p. 120]

В данном отрывке лексический повтор слова «to recede» создает эффект эха, а буквально – отдаления музыки воспоминаний и имен, проходящих в сознании художника. И эта мелодия сравнивается с призывным звуком, разрезающим как звезда сумрак тишины, где особую выразительность дает эпитет «*the dusk of silence*». Оканчивается фрагмент повтором односоставного предложения, выраженного предикативным наречием «Again!», как звука, который снова и снова нарушает тишину.

С развитием персонажа, чувства моральные еще глубже переходят в плоскость сенсорных чувств героя:

«Without waiting for his father's questions he ran across the road and began to walk at breakneck speed down the hill. He hardly knew where he was walking. Pride and hope and desire like crushed herbs in his heart sent up vapours of maddening incense before the eyes of his mind. He strode down the hill amid the tumult suddenrisen vapours of wounded pride and fallen hope and baffled desire. They streamed upwards before his anguished eyes in dense and maddening fumes and passed away above him till at last the air was clear and cold again» [139, p. 124].

Стивен совершает побег от гнетущей действительности, сводящего с ума хаос материального бытия, не видя выхода, он при этом даже не знает куда бежит («*He hardly knew where he*

was walking»), но пытается хотя бы скрыться. Автор использует многосоюзие «*Pride and hope and desire*», так что читатель невольно делает акцент на каждом из перечисляемых слов. Для Стивена его растоптанная гордость, надежды и желания отождествляются с растоптанной под ногами травой, которая источает дурманящий запах, описываемый как пар застлавший глаза. Кроме того, дополняет общее настроение безысходности и душеного страдания эпитеты к словам ладан и пар («*maddening fumes*», «*maddening incense*») и композит «*suddenrisen vapours*». Также особую выразительность придает и метафоричное выражение: «*before the eyes of his mind*».

В следующем предложении автор использует также многосоюзие, но теперь добавляет к каждому слову из ряда по эпитету - «*wounded pride and fallen hope and baffled desire*». Но к концу отрывка «дым» развеивается, а вместе с ним наступает внутреннее облегчение для героя, и он ощущает как воздух становится чистым и холодным «*the air was clear and cold*». Таким образом, мы видим, что описание внутренних переживаний героя приобретает неразрывную связь с его сенсорным восприятием.

Другой пример:

«*The dull light fell more faintly upon the page whereon another equation began to unfold itself slowly and to spread abroad its widening tail. It was his own soul going forth to experience, unfolding itself sin by sin, spreading abroad the bale-fire of its burning stars and folding back upon itself, fading slowly, quenching its own lights and fires. They were quenched; and the cold darkness filled chaos*» [139, p. 73].

В данном отрывке мы видим образец уже знакомой ритмической прозы, как и любой композиционно важный отрезок

повествования Дж. Джойс нагружает еще и звукоритмической выразительностью, которая выполняет функцию передачи внутренних переживаний персонажа.

С точки зрения синтаксиса, это находит выражение в употреблении параллельных конструкций, дополняемых повторами союза «*and*». В особенности интересен последний в этом ряду союз «*and*», который синтаксически к первой части сложносочиненного предложения «*They were quenched...*» присоединяет предикативную группу «*...and the cold darkness filled chaos*». То есть, совершенно очевидно, он выступает подчеркнуто декоративным стилистическим элементом. Его функция сводится к довершению интонационного контура всего фрагмента.

Лексическое наполнение текста также вписывается в общую тенденцию формирования особой ритмомелодической картины. И на данном уровне, ее дополняют лексические параллели «*unfolding - folding - fading*», к тому же образующие аллитерационные перегласовки. Весьма интересно то, как использует здесь автор слова из архаичного стилевого регистра: «*whereon*», «*forth*», «*upon*», передающие звучанию текста библейскую напевность.

Наконец, общая семантика лексических средств развивает идею «расширения, расползания и овладения пространством».

К примеру, конструируя картину «*...to spread abroad its widening tail*», Джойс виртуозно нагружает одним из компонентов этого общего значения практически каждый лексический элемент, при этом избегая тавтологии, не повторяя одного и того же оттенка значения дважды.

Другой пример:

«*His blood began to murmur in his veins, murmuring like a*

sinful city summoned from its sleep to bear its doom. Little flakes of fire fell and powdery ashes fell softly, alighting on the houses of men. They stirred, waking from sleep, troubled by the heated air» [139, p. 101].

Здесь, Стивен ощущает и слышит движение крови в венах как шепот («*murmur*»), шум голосов падшего города, в этом в свою очередь, проявляется восприятие собственного внутреннего состояния персонажа именно через звучание. В последующем тексте абзаца сравнение получает расширение, посредством этого описывается душевное состояние героя, перед исповедью. Перед ним стоит непростой выбор: ступить на путь очищения или избежать позора перед священником, но остаться грешником. Пылающий город («*alighting on the houses of men*») сравнивается внутренним пожаром и закипающей кровью в венах Стивена. В последнем предложении динамичность перечислению придает бессоюзие.

Автор часто использует анафору, но в следующем отрывке это единоначалие абзацев:

«A soft liquid joy like the noise of many waters flowed over his memory and he felt in his heart the soft peace of silent space of fading tenuous sky above the waters, of oceanic silence, of swallows flying through the seadusk over the flowing waters.

A soft liquid joy through the words were the soft long vowels hurtled noiselessly and fell away, lapping and flowing back and ever shaking the white bells of their waves in mute chime and mute peal and soft low swooning cry..» [139, p.164]

В представленном фрагменте, через развернутое сравнение, которое основано на сопоставлении состояния радости и водной глади. Покой и для героя характеризуется не иначе как словом «*silent*», словом больше подходящим для описания звука. Кроме

того, лексический повтор «*soft*» в тексте двух абзацев также передает эмоциональное состояние персонажа. Для художника звуки представляются как льющийся поток; стихотворение, которое он пишет как шум волн («*noise of many waters*»), где гласные беззвучно сталкиваются, распадаясь и накатываясь одна на другую, как волны в океане, и где появляется та самая музыка стихотворения.

Наиболее напряженные моменты повествования сопровождаются многократными лексическими и синтаксическими повторами:

«The snares of the world its ways of sin. He would fall. He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard: and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come, falling, falling, but not yet fallen, still unfallen, but about to fall» [139, p. 116]

С помощью прилагательного «тихо» («*fall silently*», «*silent lapse*») автор подчеркивает кажущуюся немногосмыслительность совершения греха, но лишь кажущуюся. Лексический повтор «*fall*» создает эффект того, будто внутренний голос низменных инстинктов призывает Стивена пасть. Но не упасть было тяжело: «*Not to fall was too hard, too hard*», здесь, повтор придает напряженности описываемому моменту.

Итак, задачей автора было показать как постепенно формируются некоторые важнейшие для человека концепты и идеи (понятие о Боге, грехе, красоте и эстетизме), как складываются отношения к семье, социуму и родине, как они усложняются и претерпевают изменения, и как герой переживает внутренние конфликты. Кроме того, роман есть попытка описать внешний мир изнутри, поэтому большое внимание Дж.Джойс уделяет описанию психофизиологических

реакций героя на внешние раздражители.

Таким образом, повествование сверхсконцентрировано на субъекте. Взросление персонажа автор показывает через изменение сенсорного восприятия и мировоззрения, а вместе с этим, претерпевает изменения лексическое и синтаксическое воплощение, постепенно появляется связность и логичность изложения.

Если же пытаться выделить в идиостилиях трех авторов конкретные стилистические приемы, имеющих особый вес в формировании эмотивности в анализируемых текстах, то в этом отношении, представляется весьма интересным рассмотрение потенциала лингвориторических фигур, и в частности, риторического вопроса и специфики его функционирования, поскольку, как утверждал И.Р. Гальперин: «вопрос всегда больше нагружен эмоционально, чем утверждение или отрицание» [36, с. 216].

По определению И.Р. Гальперина, риторический вопрос – «особый стилистический прием, сущность которого заключается в переосмыслении грамматического значения вопросительной формы» [36, с. 216]; и таким образом, это такое предложение, сутью которого является утверждение, но оно, вместе с тем, имеет форму вопроса, а следовательно, становится более эмфатично и эмотивно.

С точки зрения его функции, И.В. Арнольд говорит о том, что риторический вопрос необходим для того, чтобы повысить эмоциональный тон сообщения, оказать особое впечатление на собеседника или читателя, сделать его, тем самым, вовлеченным [6, с. 225].

Риторический вопрос не направлен на получение какой-либо информации, как обычные вопросы, но направлен на утверждение

этой информации [90, с. 147], и таким образом, является более эмоциональной формой утверждения.

Материалом эксперимента послужил текст романа «На маяк» (“To the Lighthouse”) английской писательницы В. Вулф. Для анализа была сделана выборка, общий объем которого составил 90 предложений вопросительной формы, представленных на первых 25 страницах произведения.

Мы убеждены, что данный анализ позволит нам оценить реализацию категории текстовой эмотивности и ее интенсивность проявленности в представленном аспекте.

По результатам подсчета, было выявлено, что 34 из 90 предложений вопросной формы являются непосредственно вопросительными, остальные же – 56, являются вопросительно-риторическими.

В целом, риторические вопросы встречаются в несобственно-прямой речи персонажей, монологах героев, написанных в форме потока сознания, в то время как вопросительные предложения встречались, во многом, в прямой речи персонажей романа.

Данный результат, безусловно, говорит о том, что рассматриваемый текст является в высокой степени эмотивным, так как подавляющее большинство вопросов являются эмфатическими утверждениями в виде эмоционально-утвердительных предложений. Кроме того, это говорит и о стилистической не-нейтральности текста.

Следует отметить, что риторический вопрос используется писательницей для отражения самых различных эмоциональных состояний литературных героев, это могут быть как положительные, так отрицательные эмоции.

Рассмотрим следующий пример:

“How then did it work out, all this? How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt or disliking? And to those words, what meaning attached, after all?” [144, p. 15]

В данном отрывке риторические вопросы передают переживания героини и ее внутреннее смятение. Кроме того, это целая цепочка вопросов, одновременно и не направленных на коммуниканта, и, одновременно, вопросов, которые она задает самой себе во внутренней речи.

“What would a stranger think now? What did this Lily Briscoe think? Could one help noticing that habits grew on him? eccentricities, weaknesses perhaps? It was astonishing that a man of his intellect could stoop so low as he did – but that was too harsh a phrase – could depend so much as he did upon people’s praise.” [144, p. 14]

Здесь мы видим рассуждения Миссис Рамзи о Лили и Уильяма, где вопросы скорее даны не только для того, чтобы показать внутренний диалог главной героини, но и заставить задаться такими вопросами самого читателя, вовлечь его в это рассуждение, и тем самым, установить некий контакт между писателем и читателем.

Аналогичный пример:

“But was it nothing but looks, people said? What was there behind it – her beauty and splendor? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married – some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb?” [144, p. 17]

Рассматриваемый фрагмент также содержит риторические вопросы, относящиеся к внутренней речи героини романа. В

последнем предложении мы видим подхват, придающий большую выразительность речи персонажа.

“If Shakespeare had never existed, he asked, would the world have differed much from what it is today? Does the progress of civilization depend upon great men? Is the lot of the average human being better now than in the time of the Pharaohs? Is the lot of the average human being, however, he asked himself, the criterion by which we judge the measure of civilization? Possibly not. Possibly the greatest good requires the existence of a slave class.” [144, p.24]

Как и в предыдущих отрывках, мы видим целые ряды вопросительно-риторических предложений, которые еще дополняются и лексическим повтором: *“Possibly not. Possibly the greatest...”* для большей эмфатизации текста и создания образа персонажа, отражение его чувств, непрерывно задающего вопросы и обращающемуся к самому себе, сожалея о несправедливости жизни и сложностях собственной судьбы и судьбы человека.

Таким образом, сделав анализ, мы пришли к выводу о том, что преобладающее большинство среди предложений в вопросительной форме, в исследуемой выборке, являются именно вопросительно-риторическими. Также стоит отметить, что большинство таких предложений выражают, в конкретном тексте негативные эмоции, такие как разочарование, смятение, негодование, возмущение и т. д. Однако, такой вид лингвориторических фигур способен отразить в тексте совершенно любого спектра и разного рода эмоции.

Это позволяет говорить нам о том, что сам исследуемый текст имеет характер эмотивного, а автор так часто прибегает к использованию данного стилистического приема в романе для диалогизации внутренней речи персонажей, которая

представлена в форме потока сознания, с целью сделать их речь более экспрессивной и воздействовать на чувства и эмоции читателя.

Кроме того, роман «На маяк» не является, в этом отношении исключением, мы можем найти огромное количество ярких примеров использования риторических фигур и в остальных исследуемых нами текстах. Мы видим подтверждение этому в романе «Миссис Дэллоуэй»:

“But what was she dreaming as she looked into Hatchard’s shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open?” [143, p. 55].

Риторические вопросы завершают отрывок, оформленный в технике потока сознания. Приведенные в примере три вопроса снова переносят нас в ракурс повествования автора, тем самым, голос автора вовлекает читателя, так как данные вопросы, скорее обращены именно к читателю, нежели персонажу.

Надо заметить также и то, что с каждым последующим предложением читатель невольно произносит вопросы все более выразительней, что придает фразе и некую интонационную градацию.

Риторические фигуры, используемые авторами, не ограничиваются лишь вопросами, также довольно частотны и риторические восклицания в тексте модернистских романов, что отчетливо видно на примере текста романа Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей»:

“He thought with an infinite tenderness of the woman. Poor forlorn thing, she was nicer than she knew, and oh! so much too nice for the tough lot she was in contact with. Poor thing, she too had some of the vulnerability of the wild hyacinths, she wasn’t all tough rubber-goods and platinum, like modern girl. And they would do her

in! As sure as life, they would do her in, as they do in all naturally tender life. Tender! Somewhere she was tender, tender with a tenderness of growing hyacinths, something that has gone out of celluloid women of today. But he would protect her with his heart for a little while. For a little while, before the insentient iron world and the Mammon of mechanized greed did them both in, her as well as him." [140, p. 117]

В представленном фрагменте, нам сразу же бросается в глаза необычная нарративная форма, характерная также и для творчества В. Вулф и Дж. Джойса, где внутренняя речь главного персонажа совмещена с авторской речью, и в этой связи, нетрудно заметить, что именно слова, относящиеся к точке фокализации персонажа несут основную эмотивную нагрузку всего абзаца, именно в речи персонажа мы находим восклицания: *"Poor forlorn thing, she was nicer than she knew, and oh!"*, *"And they would do her in! As sure as life, they would do her in, as they do in all naturally tender life. Tender!"*, где кроме того, присутствуют лексические повторы, синтаксические параллели, сравнение женщины с цветком: *"Somewhere she was tender, tender with a tenderness of growing hyacinths"*, эпитет *«celluloid women of today»*.

Однако речи, принадлежащей автору также присуща экспрессивность, она содержит подхват *"...for a little while. For a little while..."* и эпитет *"the insentient iron world"*.

В этой связи, следует заметить, что «внутренняя речь» - один из художественных приемов, связанных с появлением техники «потока сознания» в литературных произведениях, который, в свою очередь, является одним из наиболее радикальных его форм, созданный для более точной передачи душевного состояния героя. Языковое воплощение внутренней

речи имеет свои характерные черты. Основной целью данного исследования будет выявление особенностей вербализации эмоций во внутренней речи литературного героя и определение доминантных лингвостилистических средств, применяемых писателем в этой связи.

Кроме того, лингвистический анализ текста проведен нами с позиции оценки эмотивности текста, поскольку основную задачу, которую ставит перед собой литературное направление модернизм, есть репрезентация эмоций и чувств человека, а главной чертой модернизма является психологизм и максимально точное отображение внутреннего мира.

Сам термин «внутренняя речь», определяется как «речь непроизносимая, незвучащая, речь «про себя», обращенная субъектом к самому себе», она отличается от «внешней» своей лаконичностью и эллиптическим характером грамматических конструкций [36].

Как отмечает И.В. Артюшков, внутренней речи характерна обращенность и некоммуникативность, так как это «речь для себя, а не для других» [7, с. 3].

Автор, в рассматриваемом отрывке, применяет лишь элементы потока сознания, при том, данный фрагменты текста являются не менее эмоциональными и экспрессивными.

Рассмотрим следующий пример:

“It was already May, and in June they were supposed to start. Always these arrangements! Always one`s life arranged for one! Wheels that worked one and drove one, and over which one had no real control!

It was May, but cold and wet again. A cold wet May, good for corn and hay! Much the corn and hay matter nowadays!” [140, p. 223]

Риторическое восклицание: *"Always this arrangements!"*, *"Always one`s life arranged for one!"*, а так же в последующем предложении, в сочетании с анафорическим *"always"*. Кроме того, автор использует и единоначалие абзацев, делающих внутреннюю речь героя очень выразительной и эмотивной.

В целом, негативное отношении и настроение персонажа передается словами с негативной коннотацией: *"cold and wet"*. Также добавим, что фраза подчеркнута подхватом: *"Cold wet May"*.

Судя по тому, как продолжается тенденция к использованию риторических восклицаний и в последующем абзаце, можно сделать вывод о том, что персонаж не столько выражает отношение к погоде, сколько через особо экспрессивное речевое поведение выражает внутренний конфликт, состояние тревоги и переживаний.

Слово *"fear"* является доминантным для выражения чувств главной героини, и также часто встречается в романе как и слово *"cold"*, и в следующем примере используется Д.Г. Лоуренсом как эпитет: *"Connie could only be silent in cold fear and contempt."* [141, p. 198]

Как уже отмечалось ранее, довольно часто эмотивность создается с помощью использования автором не только риторического восклицания, как в предыдущем примере, но с помощью риторических вопросов:

"Then she wondered, just dimly wondered, why? Why was this necessary? Why had it lifted a great cloud from her and given her peace? Was it real? Was it real?"

Her tormented modern-woman`s brain still had no rest. Was it real? And she knew, if she gave herself to the man, it was real. But if she kept herself for herself it was nothing. She was old; millions of

years old, she felt." [140, p. 186]

В целом, тексту романа, как уже отмечалось ранее характерна частая смена точек фокализации нарратива, в том числе их смешение в рамках одного абзаца. И в данном отрывке мы видим сочетание, как внутренней речи, так и речи автора, а точнее, его некоторые комментарии. Фрагмент примечателен наличием большого количества риторических вопросов, подхватом: "...*dimly wondered, why? Why was this necessary?*", автором использована анафора в последующих предложениях и контраст "*it was real*" – "*it was nothing*".

Также мы можем отметить чувство тревоги, охватившее героиню, которая снова и снова спрашивает себя: "*Was it real?*".

Гипербола "*millions years old*", усиленная экспрессивной пунктуацией и утвердительным предложением: "*She was old*", звучащим как приговор, говорит читателю о негативном отношении к себе, своему возрасту и ее крайней опечаленностью при мыслях об ушедшей молодости.

Стоит обратить внимание на то, какую специфику имеет выражение чувств героини в несобственно-прямой речи главного героя романа, которая является составной частью внутренней:

"She did not go to the wood that day nor next day, nor the day following. She did not go so long as she felt, or imagined she felt, the man waiting for her, waiting her." [140, p. 201]

Далее в тексте романа героиня продолжает в растерянности задавать себе вопросы:

"The man lay in a mysterious. What was he feeling? What was he think? She did not know. He was a strange man for her, she did not know him." [140, p. 201]

Лингвостилистическое оформление фразы указывает на растерянность и некоторое смущение героини. Мужчина,

которого она встретила, был полностью загадочен и неизвестен для нее, был абсолютно чужим; актуализирует такие чувства синтаксический повтор: “*She did not know*”.

В данном отрывке также использовано единоначалие: “*She did not go*” и лексические и синтаксические повторы, особенно выделяющийся из которых последний: “*the man waiting for her, waiting her*”.

Рассмотрим следующий пример:

“*He was doing something: and he was going to do something. He was going to win, to win: not as he had won with his stories, mere publicity, amid a whole sapping of energy and malice. But a man`s victory.*” [140, p.213]

В данном отрывке мысли персонажа представлены автором через несобственно-прямую речь. Здесь, в качестве средств, организующих эмотивный фон текста, мы можем выделить: экспрессивную пунктуацию, параллельные синтаксические конструкции в первом и втором предложениях, в сочетании с подхватом, лексическими повторами “*win*” – “*won*”.

В следующем фрагменте эмоциональное состояние персонажа также выражено через несобственно-прямую речь:

“*What a strange creature, with a sharp, cold inflexible will of some bird, and no warmth, no warmth at all! One of those creatures of the afterwards, that have no soul, but an extra-alert will, cold will*”. [140, p. 224]

Кроме выбранной автором формы повествования, чувства героя переданы посредством риторического восклицания в первом предложении отрывка, через ряд эпитетов: “*sharp, cold inflexible will*”, “*extra-alert will*”, сравнения “*will of some bird*”, а также лексического повтора с усиленной второй частью: “*no warmth, no warmth at all*”, синтаксического повтора: “*no warmth*”

- “no soul”.

Рассмотрим отрывок, где главная героиня выражает свое восхищение природой и животным миром, что, надо сказать, является одной из ключевых тем в творчестве Д.Г. Лоуренса:

“Connie crouched to watch in a sort of ecstasy. Life, life. pure, sparky, fearless new life! New life! So tiny and so utterly without fear!” [140, p. 192]

Употребление слова “*fear*” и “*fearless*”, также подчеркивает внутреннее состояние героя, поскольку именно это замечает персонаж во всем, следовательно, это то самое чувство, которое наиболее ее волнует.

Кроме того, экспрессивным фрагмент внутренней речи персонажа делает бессоюзие “*pure, sparky, fearless*”, параллельные синтаксические конструкции “*so tiny and so utterly*” и обилие лексических повторов, в случае со словом “*life*” и цепь риторических восклицаний.

Для героини поход в лес был словно глоток свежего воздуха, в этой связи внутренняя речь полна эмотивных форм выражения мыслей.

Если же рассматривать эмотивность текста романа на уровне художественных образов, используемых автором, то можно с уверенностью сказать, что, эмотивная тональность текста романа В.Вулф «На маяк», во многом, состоит на противостоянии и противопоставлении света и тьмы (“*dark*” – “*light*”). Противопоставление, есть некая борьба света и тьмы, это и есть один из основополагающих принципов, на котором строится произведение, где сам маяк представляет собой образ исцеляющего душу света и дающего человеку надежду.

Вместе с тем, такие слова еще и характеризуют эмоциональное состояние персонажей, в чем мы убеждаемся,

глядя на следующие примеры:

“She had made him feel all that, and directly they got back (he looked for the lights of the house above the bay) he would go to her and say: ‘I’ve done it, Mrs. Ramsay, thanks to you’. And so turning into the lane that led to the house he could see lights moving about the upper windows.” [140, p. 57]

В первом случае *“lights”* было указано в скобках, и тем самым подчеркнуто несет особый символизм и, очевидно, является пропозицией в тексте, так разграничивается мир внутренних переживаний персонажа и мир реальный, та картина, которая предстает перед глазами героя и самого читателя.

На протяжении нескольких абзацев прослеживается доминанта, относимая к теме «света»:

“The house was all lit up, and the lights after the darkness made his eyes feel full, and he said to himself, childishly, as he walked up the drive, Lights, lights, lights, as they came into the house, staring about him with his face quite stiff.” [144, p. 57]

В представленном фрагменте автор использует лексический повтор слова *“light”*, также в этом можно проследить антитезу к слову *“dark”*. Данное слово (*“light”*) вызывает ассоциации с домом, уютом и теплом: *“The house was all lit up”*.

Рассмотрим следующий пример:

“He could no nothing <...> He was irritable - he was touchy. He had lost his temper over the Lighthouse. He looked into the hedge, into its intricacy, its darkness.” [144, p. 47]

В. Вулф использует двойное отрицание: *“he could no nothing”*, параллельные синтаксические конструкции с экспрессивной пунктуацией во втором предложении и синтаксический повтор в последнем, цепь однородных членов,

содержащую некую градацию, заключающуюся в уходе от действительности в себя, так как она начинается то конкретного *“hedge”*, продолжается словом *“intricacy”*, касающееся ощущения запутанности и неясности для персонажа, и заканчивается абстрактным словом *“darkness”*, создающего эмотивную тональность, общее негативное настроение отрывка текста.

Аналогичный пример:

“Then, he wanted to tell her that when he was walking on the terrace just now – here he became uncomfortable, as if he were breaking into that solitude, that aloofness, that remoteness of hers... But she pressed him.” [144, p. 49]

Эмфатический эффект достигается посредством синтаксических повторов: *“that solitude, that aloofness, that remoteness of hers”*, и повторения лексики, составляющих фактически синонимический ряд, раскрывающий с разных граней чувство одиночества, некой отдаленности, что важно, даже желанного одиночества.

В следующем случае переживаемая эмоция передана с помощью метафоры:

“Suddenly, as if the movement of his hand had released it, the load of her accumulated impressions of him tilted up, and down poured in a ponderous avalanche all she felt about him. That was a sensation.” [144, p. 17]

Все накопленные впечатления о Мистере Бэнксе сравниваются с лавиной - *“avalanche”*, с тяжеловесным потоком вдруг хлынувших на Лили чувств. Последнее предложение: *“That was a sensation”* завершает и усиливает значимость момента.

В данном случае автор также выделяет из повествования значимый элемент, обладающий смысловым единством. Так, словно рисуя перед читателем некую картину, В.Вулф дает

описание эмоционального состояния персонажа:

“Brooding, she changed the pool into the sea, and made the minnows into sharks and whales, and cast vast clouds over this tiny world by holding her against the sun, and so brought darkness and desolation, like God himself, to millions of ignorant and innocent creatures <...> And then, letting her eyes slide imperceptibly above the pool and rest on that wavering line of sea and sky, on the tree trunks which the smoke of streamers made waver upon the horizon, she became with all that power sweeping savagely in and inevitably withdrawing, hypnotized, and the two senses of that vastness and this tininess (the pool had dismissed again) flowering within it made her feel that she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings which reduced her own body, her own life and the lives of all people in the world, for ever, to nothingness. So listening to the waves, crouched over the pool, she brooded.” [144, p. 55]

Именно вынесением слова *“brooding”* в начало в первом предложении вперед и финальным *“she brooded”*, автор выделяет данный фрагмент и делает его завершенным.

В данном фрагменте писательница использует широкий круг приемов, например, гиперболу: *“she was bound hand and foot and unable to move by the intensity of feelings”*, контраст, выраженный такими словами как: *“that vastness”*, *“vast”* – *“this tininess”*, *“tiny”*, *“power”* – *“nothingness”*. Так, автор показывает чувство ничтожности, описанное метафорично *“the intensity of feelings which reduced her own body, her own life and the lives of all people in the world”*, которое ощущает персонаж по отношению к целому миру, огромным облакам, плывущим по широкому небу и водной глади и горизонту, в то же время и ощущение мощи, значимости, которую героиня испытывает, сидя над заводью и размышляя.

Также как и в предыдущем примере эмотивный фон создает слово *“darkness”*, являющееся, пожалуй, доминантой всего романа, противопоставленное свету маяка, к нему присоединяется *“desolation”*, еще более точно передающее состояние героини.

Необходимо взять во внимание и тот факт, что эмотивным может являться не только тот текст, который описывает эмоции, но и тот который каким-либо образом отражает состояние говорящего. Применительно к художественным произведениям, которые имитируют реальную коммуникацию, является моделированием аффективной речи, так как их текст, его форма и все его содержание ориентировано, в первую очередь, на воздействие на читателя.

Особое место также занимают средства, создающие эффект диалогизации внутренней речи персонажа и ее эмотивность, для в первую очередь это риторические вопросы:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s more perceptions, halfway to truth, were tangled in a golden mesh? or did she locked up within some secrete which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” [144, p. 37]

В. Вулф часто использует синтаксические повторы риторических восклицаний, как мы видим это из следующих примеров:

“Nothing happened! Nothing! Nothing! as she lent her had against Mrs. Ramsay’s knee.” [144, p. 37]

Именно таким образом автор передает негодование Лили Бриско, при этом используя прием потока сознания.

Во втором отрывке риторическое восклицание передает эмоциональное, пристрастное описание картины:

"She could wept. It was bad, it was bad, it was infinitely bad! She could have done it differently of course. " [144, p. 35]

Кроме того, здесь использован лексический повтор, где в завершающей фразе также использован интенсификатор *"infinitely"*, сообщающий о крайней степени разочарования Лили Бриско.

Мы должны заметить, что также часто писатель использует бессоюзие:

"Her singleness of mind made her drop plump like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained - falsely, perhaps." [144, p. 21]

Такой прием описывает состояние воодушевленности и свободы, надежды, заведомо ложной, позволяет выделить каждое слово из общего ряда: *"delighted, eased, sustained - falsely, perhaps"*.

Другим элементом, передающим эмотивность, является междометие, которое зачастую используется как в прямой речи персонажей, так и во внутренней:

"He turned and saw her. Ah! She was lovely, lovelier now than ever he thought. But he could not speak to her. He could not interrupt her. He wanted urgently to speak to her now that James was gone and alone at last. But he resolved, no; he would not interrupt her. She was aloof from him in her beauty, in her sadness." [144, p.47]

В данном фрагменте также использован широкий круг лингвостилистических средств. В первую очередь это синтаксический повтор: *"in her beauty, in her sadness"*, лексический повтор и сравнение: *"lovely, lovelier now than ever he thought"*, анафора, синтаксический повтор *"He could not interrupt*

her” – *“he would not interrupt her”*, которые создают единую ткань текста и реализуют его эмотивность.

Текст роман Д.Г. Лоуренса «Сыновья и любовники» также обладает всеми свойствами эмотивного текста, и мы можем убедиться в этом, приведя несколько иллюстративных примеров.

Как отмечалось ранее, одним их основных формальных выражений текста является включение конструкций с измененным порядком слов, что мы и находим в тексте романа:

“With Louie, handsome and brazen, who always seemed to trust her hip at him, he usually joked.” [141, p. 127]

Также надо обратить внимание на особенности экспрессивной пунктуации автора. Если для В. Вулф более типичны является знак точка с запятой, то для Д.Г. Лоуренса таким знаком пунктуации является двоеточие, как в приведенном ниже примере:

“The next Christmas they were married, and for three months she was happy: for six month she was very happy.

He had signed the pledge, and wore the blue ribbon of a teetotaler: he was nothing if not showy.” [141, p. 12]

В первом предложении двоеточие, поставленное перед уточнением *“for six month she was very happy”*, кроме того, содержит в себе еще и лексический повтор, что делает данную конструкцию еще выразительней, отражает даже некую горечь, с которой была произнесена фраза персонажем.

Анализируя тексты различных романов трех авторов-модернистов, мы снова и снова убеждаемся в том, насколько высока плотность употребления эмотивов в тексте, и том, что организация эмотивного текста построена на единых принципах, вне зависимости от идиостиля писателя.

Схожие приемы создания текстовой эмотивности мы

находим и в тексте романа В. Вулф «Миссис Дэллоуэй». Приведем следующий пример:

“She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day” [143, p.11]

Как и предыдущих фрагментах текстов достаточно частотны лексические повторы, которые передают настроение персонажа и высокую степень экспрессии: *“of being out, out, far out”, “very, very dangerous to live”*.

Рассмотрим следующий пример:

“Year in year out she wore that coat; she perspired; she was never in the room five minutes without making you feel her superiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be, all her soul rusted with that grievance sticking in it, her dismissal from school during the War – poor, embittered, unfortunate creature!” [143, p. 14]

В данном, а также в предшествующих примерах, особо следует отметить пунктуацию В. Вулф, а именно частое использование точки с запятой. Мы убеждены, что с помощью этого знака писательница добивается, во-первых, впечатления «потока» мыслей, а во-вторых, это придает тексту выразительность, так точкой с запятой обычно автором выделяются и обособливаются интонационно самостоятельные отрезки речи персонажа, таким образом, данный знак пунктуации становится знаком, функционирующим в парцелированной конструкции.

Кроме того, экспрессию отрывку придает сдвоенная антитеза: *“without making you feel her superiority, your inferiority”, “how poor she was; how rich you were”*, полисиндетон, в

комплексе с восклицанием, которым оканчивается предложение: “*poor, embittered, unfortunate creature!*”, параллельные синтаксические конструкции: “*without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be*”, единоначалие: “*she perspired; she was never...*”, и на лексическом уровне – эпитет “*all her soul rusted*”.

Рассмотрим аналогичный пример:

“I detest the smugness of the whole affair, he thought; Richard’s doing, not Clarissa’s; save that she married him. (Here Lucy came into the room, carrying silver, more silver, but charming, slender, graceful she looked, he thought, as she stooped to put it down.) And this has been going on all the time! He thought; week after week; Clarissa’s life; while I – he thought; and at once everything seemed to radiate from him; journeys; rides; quarrels; adventures; bridge parties; love affairs; work; work, work! ...” [143, p. 49]

Надо сказать, что в очередной раз необходимо обратить внимание на специфику употребления экспрессивной пунктуации автором. Мы полагаем, что с помощью точки с запятой формируется некая обрывочность внутренней речи, свойственной приему «потока сознания» в модернистской литературе, которая, таким образом, выглядит более естественно, чем иные нарративные техники, используемые разлучными писателями прошлого. Именно в такой форме В. Вулф представляет его читателя, отметим, что Дж. Джойс, использовал иные средства передачи «потока сознания», включая даже полное отсутствие пунктуации в тексте, образец которого мы видим в последней главе романа «Улисс».

Весьма интересна роль запятой в перечислении в последнем отрезке предложения: “*and at once everything seemed to radiate from him; journeys; rides; quarrels; adventures; bridge parties; love*

affairs; work; work, work! ...” каждое слово из данного ряда знаменует собой отдельную мысль с влекущими переживаниями, а значит наполненность определенными эмоциями, где последние два слова должны быть произнесены или прочитаны в более быстром темпе, с завершающим интонационный отрезок восклицанием.

Кроме того, фрагмент наполнен еще и синтаксическим и лексическими средствами экспрессивности, в частности это – инверсия, в сочетании с асиндетоном “*...but charming, slender, graceful she looked, he thought, as she stooped to put it down*”.

Инверсия, бесспорно, является одной из доминант, формирующих эмотивность фразы и текста в целом, позволяющая придать особую выразительность высказыванию, как мы можем наблюдать в следующем примере:

“There it was coming over the trees, letting out with smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Everyone looked up.

Dropping dead down, the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, whatever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A G was it? an E, then an L?” [143, p. 23]

Автор пытается передать неподдельный восторг персонажа, в первую очередь, как уже отмечалось с помощью измененного порядка слов предложений, выдвигая конструкцию “*Dropping dead down...*” вперед предложения, акцентируя тем самым внимание читателя на самом действии. В то же время, отрывок начинается с использованием вводной конструкции “*there*” для описания неожиданности появления самолета в небе.

Безусловно, динамику описанию придает перечисление: “*the*

aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose”, в связке с синтаксической конструкцией: *“and whatever it did, whatever it went”*.

В отрывке мы также можем выделить череду риторические восклицаний: *“actually writing something! making letters in the sky!”*, что исходя из анализа предыдущих примеров, является вполне типичным для исследуемых текстов, более того, может считаться чертой сложившегося метастиля.

Риторические вопросы, далее, призваны диалогизировать несобственнопрямую речь персонажа и более, сделать ее более живой.

Особенностью романа В. Вулф «Волны», является, кроме уже выявленных закономерностей строения ритмомелодической структуры текста, наличие перед каждой из глав лирических отступлений, описывающих движение солнца от рассвета до заката и пейзажа береговой линии и моря, аллегорически отражающих развертывание сюжета произведения.

Что касается особенностей употребления тропов, и в целом, стиля художественного произведения, то он имеет множество близких черт с уже проанализированными нами в предыдущем и в настоящем параграфе текстов более ранних работ автора и других писателей-модернистов.

Рассмотрим несколько примеров:

“The hour is still distant, but I feel already those harbingers, those outriders, figures of one’s friends in absence. I see Louse, stone-curved, sculpturesque; Neville, scissor-cutting, exact; Susan with eyes like lumps of crystal; Jinny dancing like a flame, febrile, hot, over dry earth; Rhoda the nymph of the fountain always wet. These are fantastic pictures – these are figments in absence, grotesque, dropsical, vanishing at the first touch of the toe of a real

boot." [143, p.84]

В приведенном отрывке мы видим также, один из излюбленных приемов В. Вулф – парцелляцию, пунктуационно выделенную с помощью точки с запятой, что можно назвать, пожалуй, отличительной чертой идиостиля писательницы.

Однако экспрессивная пунктуация не исчерпывается парцелляцией, еще один ее значимый элемент – тире, призванное, в данном случае: *"These are fantastic pictures – these are figments...these visions..."*, передать характер интонационного оформления внутренней речи персонажа, которое выглядит, в такой форме, гораздо резче и динамичней. Кроме того, для большей выразительности, автор, здесь, прибегает и к его совмещению с синтаксическим повтором, и далее последующим асиндетоном: *"in absence, grotesque, dropsical, vanishing in..."*.

На лексико-синтаксическом уровне отрывок наполнен эпитетами в описание других персонажей главной героиней: *"stone-curved, sculpturesque"*, *"scissor-cutting, exact"*, несколькими сравнениями, в сочетании с *"Susan with eyes like lumps of crystal"*, *"Jinny dancing like a flame, febrile, hot, over dry earth"*, и метафора: *"Rhoda the nymph of the fountain"*, придающими особую изящность тексту.

Как уже установлено, синтаксические параллели и анафора являются, без сомнения, маркером эмотивности текста, не исключение и текст романа «Волны». Надо сказать, что можно привести огромное количество примеров, на это указывающих, но мы ограничимся лишь одним:

"But I'm pale; I am neat, and my knicker-bockers are drawn together by a belt with a brass snake. I know the lesson by heart. I know more than they will ever know. I know my cases and my genders; I could everything in the world if I wished." [142, p. 14]

Кроме того, необходимо выделить в четвертом предложении фрагмента анадиплосис: *“I know more than they will ever know. I know...”*, и неизменно присутствующую в текстах В. Вулф экспрессивную пунктуацию.

Примеры можно было бы многократно умножить, и все они бы указывали на наличие признаков у текста изучаемого произведения, позволяющих назвать его эмотивным.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что основополагающую роль в формировании эмотивности текста играет интеграция разноуровневых лингвостилистических средств, среди которых наиболее значимы и частотны лексические и лексико-синтаксические.

Значимую роль в реализации категории текстовой эмотивности играет использование авторами в структуре художественного текста такого приема, как внутренняя речь и несобственно-прямая речь персонажа.

Экспрессивным текст делает множество лексических и синтаксических приемов, среди них наиболее часто встречаются: асиндетон, полисиндетон, измененный порядок слов, риторические фигуры речи, лексические повторы и параллельные синтаксические конструкции.

Важно заметить и то, что уже сам выбор точки фокализации (повествования от третьего лица), а также использование техники «потока сознания» уже располагает к более детальному описанию чувственного мира героя, поэтому эмотивная внутренняя речь в тексте модернистского романа контрастирует с более скупой, максимально предметной и стилистически нейтральной прямой речью персонажей. В целом, аспект эмотивности текста смещен в сторону внутренней речи литературных героев и приближен к специфике устной формы

коммуникации.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

Таким образом, на основании анализа языкового материала текстов рассмотренных романов, мы можем утверждать о том, что реализация категории текстовой эмотивности опирается на реализацию экспрессивного потенциала совокупности элементов всех без исключения уровней языка.

Используемые авторами языковые средства оказывают особое психологическое воздействие на читателя, его чувства и настроение. Поскольку одной из основных задач писателей-модернистов является попытка передать хрупкий и непредсказуемый в своей переменчивости внутренний мир человека, описать то, о чем он думает, о чем переживает, оставшись один на один с самим собой, те чувства, которые не только выражает человек, но и те, что он хочет ото всех скрыть, это требует особого выбора средств языковой выразительности.

В первую очередь, к таким средствам следует отнести лексическое наполнение текста, семантику и коннотацию слов. Кроме того, это средства передачи эмотивности, такие как, экспрессивная пунктуация, синтаксические и лексико-синтаксические особенности текста – параллельные конструкции и повторы.

Следует отметить, что всем идиостилям, рассматриваемых в исследовании модернистских писателей, свойственна тенденция к довольно частому употреблению эмотивов фонетического уровня.

Примечательна также и усложненная звуко-ритмической организации текста, которая состоит в том, что ритм прозаического текста достаточно отчетлив, явен, эстетичен, а повествование стремится к поэтизации, что, безусловно, нетипично для подавляющего множества писателей других литературных течений, и прозы в целом.

Опираясь на проведенный в работе анализ можно однозначно утверждать, что текст рассмотренных романов является ритмичным. Ритм используется авторами для передачи лирических переживаний героя. Не редко, мы можем заметить и резкие переходы в ритме повествования и его звучании. Так,

напряженные моменты повествования, где ритмизация четко видна и текст предельно насыщен различными приемами, сменяются обычным, ничем не приметными, с точки зрения фонетической стилевой окраски, фрагментами текста, что дает нам контраст, передающий свои неявные, скрытые смыслы. Такое различие ритма объясняется тем, что одним из принципов повествования романов, с точки зрения его композиции, является фрагментарность, которая отражается и в общем структурном ритме текста и соотносится с субъективным ритмом внутреннего движения персонажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Появление нового течения в литературе, как на «континенте», так и в Англии, уже уставшей от Викторианского романа, где, казалось, язык достиг верха своей утонченности и изящности, а степень разработанности психологических образов персонажей дошел до совершенства, было неразрывно связано с проблемой поиска, который касался как идейной стороны, так и отражалась в поиске новых художественных форм, попытке построения нового языка искусства слова и глобальных экспериментах. Из этого логично вытекает разнообразие творческих подходов авторов, и в высшей мере, гетерогенный характер поэтики модернизма.

Исходя из проведенного анализа работ отечественных и зарубежных литературоведов, следует, что далеко не все ученые признают, даже возможность отнесения романа «Улисс» Дж. Джойса к модернистскому направлению; отмечают, что каждый писатель-модернист создавал свое персональное литературное течение с уникальными произведениями, а все что их связывало, в таком случае – лишь присущее всем им новаторство. Иные отмечают деструктивную сущность модерна, и считают, что модернизм заключался не в создании нового стиля, а разрушении всего классического, разрыве с прежней традицией и вовсе уходе от стилевых рамок отдельного направления в литературе.

С точки зрения идеологической базы, «новая проза» формировалась все же на единых принципах, в основу которой легла антропоцентричность, что целиком отражало

общеввропейскую и мировую тенденцию начала XX века в сфере философии, науки и искусства. Именно человек и его чувства ставились во главу угла, главным пространством художественного произведения становится не внешний мир, а внутренний мир человека, действия героев романов заменяются тяжелой рефлексией и описанием динамики изменения эмоционального состояния главного, реже, второстепенных героев.

Все это, как уже отмечалось, требовало новых художественных средств и форм, и в этом отношении, можно однозначно заявить, что модернисты выработали отличный от других стиль повествования, в первую очередь выделяющийся экспрессивностью.

Бесспорно, одной из главных особенностей поэтики модернистского романа является насыщенность художественного пространства различными языковыми средствами, выражающих и описывающих большой спектр эмоциональных состояний персонажа в различной степени интенсивности, и различающихся по степени воздействия на читателя.

При анализе мы исходили из убеждения о том, что для адекватной интерпретации и понимания тех механизмов, с помощью которых автор воздействует на читателя, необходимо рассматривать каждый отдельный отрывок текста в комплексе, так как в формировании эмоционального фона текста весомы все его мельчайшие элементы, необходимо выделение и определение роли каждого из эмотивов.

Исходя из результатов, полученных при комплексном анализе языкового материала, нами было установлено, что реализация в тексте категории текстовой эмотивности выполняет

одновременно ряд задач, таких как трансляция эмоции автора-повествователя, вербализация глубинных переживаний персонажа, и кроме того, выполняет чисто прагматическую функцию по эмоциональному воздействию на читателя.

Анализируя тексты различных романов трех авторов-модернистов, мы убеждаемся в том, что организация эмотивного текста построена на единых принципах, вне зависимости от идиостиля писателя.

Одним из маркеров стиля является использование средств, характерных устной речи. Необходимость придания тексту таких свойств, как отрывистость, фрагментарность привела к необходимости широкого использования экспрессивной пунктуации и конструированию новых нарративных стратегий, использованию техники потока сознания, либо ее элементов, частой смены точки фокализации, диалогизации, многоголосия и т.д.

Фрагменты текста, формально не являющиеся прямой речью, стремятся максимально быть приближенными к прямой речи. Для передачи эмотивных пауз авторы чаще всего используют запятые, точки с запятой, многоточия, тире, что особо важно, в данной связи, сама прямая речь становится достаточно нейтральной, что формирует контраст с эмотивной внутренней речью персонажей.

Другим важным элементом, реализующим эмотивность текста, являются фонетические стилистические средства. Эмотивы фонетического уровня: ассонанс, аллитерация и ритмизация прозаического текста призваны не столько описать ментальное и физическое состояние героя, сколько сформировать общую эмотивную тональность отдельного отрезка текста. Для модернистского романа, также, в целом,

характерно тяготение к поэтизации, включение некоторых принципов организации стихотворной формы. Ритмизация прозы достигается, в первую очередь, сходствами в построении синтаксических конструкций, параллелей и повторов языковых единиц различных уровней.

Лексические и синтаксические повторы формируют своего рода эмоциональные триггеры, обеспечивая когезию сложного семантического единства. Эпифорический и анафорический повторы в речи персонажей помогают усилить как отрицательные так и положительные эмоции.

Пожалуй, двойную функцию при реализации текстовой эмотивности выполняют парцелляция и инверсия. С одной стороны, два данных стилистических средства изолированно, сами по себе, эксплицируют определенный смысл и вербализуют таким образом эмоцию, но и являются, в то же время, частью общей фонетической картины и передают особую интонацию.

Проведя всесторонний анализ выбранных текстов, мы имеем основания утверждать, что реализация категории текстовой эмотивности в английской модернистской прозе осуществляется посредством целого комплекса лингвостилистических средств, обладающих высочайшим воздействующим и текстообразующим потенциалом и прагматическим «зарядом». Основной характеристикой интенсивности выраженности категории является плотность эмотивов в тексте, и интеграции различных стилистических элементов, создающих некую сеть, сцепляющих между собой определенные эмотемы в тексте, обеспечивающих когезию повествования и самого текста романа. Кроме того, важно понимать то, что эмотивный текст является вовсе не простым описанием эмоций с использованием различных приемов, а представляет собой нечто значительно больше.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аванесова Н.В. Эмоциональность и экспрессивность – категории коммуникативной лингвистики // Вестник Югорского ун-та, № 2 (17), 2010. - С. 5-9.

2. Азнаурова Э. С. Прагматика художественного слова. – Ташкент: Фан, 1988. – 119 с.
3. Андреев Л. Г., Карельский А. В., Павлова Н. С. Зарубежная литература XX века: Учеб. для вуз. 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 559 с.
4. Апресян Ю. Д. Интегральное описание языка и системная лексикография. Избр. труды. Том 2. – М.: Школа «языки русской культуры», 1995. – 767 с.
5. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка. – М. Флинта-Наука. 2012. – 376 с.
6. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М. Флинта-Наука. 2002. – 384 с.
7. Артюшков И.В. Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе: на материал романов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого: Автореф. дисс... д-ра филол. наук / И.В. Артюшков – М., 2004. – 38 с.
8. Арутюнова Н. Д. О стыде и совести // Логический анализ языка: Язык этики. М., 2000. – С. 54-78.
9. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: оценка, событие, факт. М.: Наука, 1988. – 341 с.
10. Аствацатуров А.А. Вирджиния Вулф: в поисках нового языка // Вулф. В. Орландо. На маяк. – Харьков. 2013. – С. 5-26.
11. Ахманова О. С. О стилистической дифференциации слов // Сборник статей по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1972.
12. Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск: Изд-во: Урал. ун-та, 1989. – 186 с.

13. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник/Практикум. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
14. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1995. – 416 с.
15. Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. – 394 с.
16. Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов-на-Дону, 1993. – 182 с.
17. Болотов В. И. Эмотивность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Основы эмотивной стилистики текста. – Ташкент: Фан, 1981. – 116 с.
18. Большой псих. словарь / под ред. Мещерякова Б. Г., Зинченко В. П.– 3-е изд. перераб. и доп. - Спб. : Прайм-Еврознак, 2006. - 672 с.
19. Булдаков В. А. Стилистически сниженная фразеология и методы ее интенсификации (на материале современного немецкого языка): Автореф. дис. канд. филол. наук. - Калинин, 1982. – 23 с.
20. Бранская Е. В., Панфилова М. И. Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Инновационная наука. 2015. № 3. - С. 264-267.
21. Быдина И. З. Движение эмотивной семантики поэтического слова (на материале поэзии А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Н. Матвеевой): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1994. – 24 с.
22. Вержбицкая А. Язык. Культура. Познание. М. : Русские словари, 1996. – 416 с.
23. Вилюнас В. К. Перспективы развития психологии эмоций // Тенденции развития психологической науки. М., 1989. С. 46-60.

24. Виноградов В. В. Проблемы литературных языков и закономерности их образования и развития. – М. : Наука, 1967. – 134 с.
25. Витт Н. В. Эмоциональная регуляция речи: Автореф. докт. дис. психол. наук. - М., 1988. – 48 с.
26. Витт. Н. В. Эмоциональная регуляция речевого поведения при общении. – М. : Изд-во МГПИИЯ им. М Тореза, 1983. – 73 с.
27. Витель Е. Б. Художественная культура XX века: оформление новой целостности // Вестник ТГУ. Вып. 8 (76). 2009. С. 176 - 178.
28. Волкова П. С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1997. – 19 с.
29. Вольф Е. М. Варьирование в оценочных структурах // Семантическое и формальное варьирование. М., 1979. – С. 273-294.
30. Вольф Е. М. Эмоциональные состояния и их представление в языке // Логический анализ языка. Проблемы имперсональных и прагматических контекстов. М., 1979. – С. 55-75.
31. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М.: Ком-Книга, 2006. – 280 с.
32. Выгодский Л. С. О двух направлениях в понимании природы эмоций в зарубежной психологии в начале XX века // Вопросы психологии. №2, 1968.– С. 149-157.
33. Гак В. Г. Высказывание и ситуация. / В. Г. Гак // Проблемы структурной лингвистики. – М.: Наука, 1973. С. 348-372.
34. Гак В. Г. Языковые преобразования. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1988. – 768.

35. Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке// Сборник статей по языкознанию.- М.: Наука, 1958. - С. 103-124.
36. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1974. - 148 с.
37. Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. - М., 1992. - 224 с.
38. Гималетдинова Г. К. Суффиксация как средство создания экспрессивности прилагательных в английском языке // Язык и методы его преподавания: Казанск. гос. ун-т, 2001. - С. 40-54.
39. Гридин В. И. К вопросу о систематизации эмоциональной лексики // Переводная и учебная лексикография. Русский язык. М., 1979. - С. 112-123.
40. Гридин В. И. Семантика эмоционально-экспрессивных средств языка // Психолингвистические проблемы семантики. М., 1983. С. 113-119.
41. Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию». М., 1984. - 654 с.
42. Денисов П. Н. Очерки по лексикологии и учебной лексикографии. - М. : Изд-во Московского ун-та, 1974. - 256 с.
43. Додонов Б. И. Классификация эмоций при исследовании эмоциональной направленности личности // Вопр. психологии № 6, 1975. - С. 21-33.
44. Дреева Д.М., Семенова Т.В. Особенности синтаксической организации английского свободного стиха // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2016. № 4. С. 91-94.

45. Дудова Л.В., Михальская Н. П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: Учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». / Л.В. Дудова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.
46. Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Русская литература. 1966. № 4. С. 103-114.
47. Загоровская О. В. Образный компонент в значении слова // Лексические и грамматические компоненты в семантике языкового знака. Воронеж, 1983. – С. 16-20.
48. Звегинцев В. А. Семасиология. – М., 1957. – 322 с.
49. Звегинцев В. А. Язык и лингвистическая теория. – М. : изд-во МГУ , 1973. – 248 с.
50. Изард К. Эмоции человека. – М., 1980. – 439 с.
51. Ионова С. В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 1998. – 197 с.
52. Ионова С.В. Лингвистика эмоций: основные проблемы, результаты и перспективы // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты речевой деятельности: сб. науч. трудов / под ред. С.В. Ионовой, Ю.К. Волошина, В.В. Леонтьева. – Волгоград, изд-во ЦОП «Центр», 2004.
53. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 264 с.
54. Кабанова И.В. Литература Англии и США XX века: Учеб. пособие. – Саратов, 2011. – 14 с.
55. Калашникова А.Р. Первичные и вторичные средства ритмизации как основа индивидуального авторского стиля // Известия ВГПУ. Филологические науки. 2015. № 2. С. 112-116.

56. Квасюк И. И. Структура и семантика отрицательно-эмотивной лексики: Дис. ...канд. филол. наук. М., 1983. – 29 с.
57. Кобрина О.А. Модусные категории как способы выражения субъективного отношения человека к высказыванию // Вопросы когнитивной лингвистики. № 2, 2006. - С. 90-100.
58. Коврижина Я.С. Влияние экспрессионизма на творчество В. Вулф // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. - № 171, 2014. - С. 116-120.
59. Коврижина Я.С. Живописное начало в творчестве В.Вулф // Вестник ТГПУ, № 7 (148). 2014. - С. 211-217.
60. Кожина М. Н. Стилистика русского языка: Учебник для студентов педагогических институтов. М: Просвещение, 1983. – 223с.
61. Копаева Е. В. Эмотивные средства языка как способ вербализации критического отношения к действительности (на материале англоязычных текстов жанра эссе) // Вестник МГЛУ, № 17 (650), 2012. - С. 108-130.
62. Кормилов С.И. Русская метризованная проза 1900 гг. // Известия АН СССР. Т. 51. 1992. № 4. С. 75-81.
63. Кузнецова Э. В. Лексикология русского языка: Учеб. пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 1989. – 216 с.
64. Кухнарченко В. А. Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
65. Ленько Г. М. Уровни анализа текстовой эмотивности (на примере текстов художественного стиля) // Вестник

- Ленинградского гос. ун-та им. А. С. Пушкина, № 2, 2014. с. 192- 201.
66. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. – М., Смысл, 2005. – 287 с.
67. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность. М., 1975. – 304 с.
68. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. Н. В. Ярцева. М.: Советская энциклопедия, 1990. - 688 с
69. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. – 5-е. изд. стер. – М. «Академия», 2008. – 512 с.
70. Лукьянова Н. А. Дискуссионные моменты интерпретации экспрессивности как категории лексикологии // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 2. Языкознание, № 1 (9). 2009. - С. 211-215.
71. Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления: проблемы семантики. Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1986. – 227 с.
72. Маслова В. А. Параметры экспрессивности текста // Человеческий фактор в языке: языковые механизмы экспрессивности. М., 1991. - С. 176-205.
73. Медникова Э. М. Значение слова и методы его описания. М.: Высшая школа, 1974. – 202 с.
74. Мечковская Н. Б. Социальная лингвистика. М., 2000. – 208 с.
75. Морозкина Е. А., Хамматова С. Р. Выражение эмотивности в художественном тексте (на материале романа У. Г. Симмса «Мартин Фабер» // Вестник Башкирского университета, 2015. Т. 20. № 1. - С. 172-177.

76. Мягкова Е. Ю. Эмоционально-чувственный компонент значения слова: вопросы теории: Дис. ...д-ра филол. наук, Курск, 2000. – 29 с.
77. Мягкова Е.Ю. Эмоциональная нагрузка слова: опыт психолингвистического исследования Автореф. ...дис. канд. филол. наук. / О. Е. Мягкова. – Воронеж, 1990. – 21 с.
78. Нашхоева М. Р. Лингвистическая концепция эмоций и эмотивности текста // Вестник ЮУрГУ, Серия «Лингвистика», №1, 2011. - С. 95-98.
79. Новикова Н. Л., Трemasкина И. В. Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения // Вестник Томского гос. ун-та. 2011. № 2. С. 19-25.
80. Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности. – Днепропетровск, 1975. – 132 с.
81. Охотникова Е. В. Стиль модерн в России и Италии: культурная рецепция: Дис. ... канд. культуролог. наук. – М., 2014. – 203 с.
82. Пиотровская Л. А. Эмотивные высказывания в современном русском языке. Спб. : Образование, 1993. – 71 с.
83. Разинкина Н. М. Стилистика английской научной речи. Элементы эмоционально-субъективной оценки. М.: Наука, 1972. - 168 с.
84. Рожкова Е. Н. Способы выражения экспрессивности в синтаксисе (на материале немецкого языка) // Научные ведомости Белгородского гос. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. - № 18 (113). Вып. 11. - 2011. С.151 – 156.
85. Рожкова Е. Н. Структурно-содержательная специфика в реализации категории экспрессивности в глоссе как жанре

- немецкой прессы: Автореф. канд. филол. наук. – М., 2012. – 22 с.
86. Рубинштейн С. Л. Эмоции // Психология эмоций. Тексты. М., 1984. С. 152- 161.
87. Савченко А. Н. Язык и система знаков // Вопросы языкознания. 1972, № 6.
88. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, 1921. – 656 с.
89. Симонов П. В. Проблема классификации эмоциональных состояний в свете информационной теории эмоций // Речь, эмоции и личность: Материалы и сообщения Всесоюзного симпозиума 27-28 фев. 1978 г. Л., 1978. – С. 52-57.
90. Скородумова Е.А. Риторический вопрос-реакция как средство выражения эмоций (на материале англоязычных художественных текстов) / Е.А. Скородумова // Вестник Челябинского государственного ун-та. – 2009. – № 39 (117). – С. 137-139.
91. Солодилова И. А. К вопросу о соотношении понятий «эмоция» и «когниция» // Вестник Башкирского ун-та. – 2009. Т. 14. № 4. - С. 1348 - 1351.
92. Солодилова И. А.. Шепеля И. В. Оценочность и эмотивность в семантике слова // Вестник Оренбургского гос. ун-та. - 2015. № 11 (186). - С. 172 – 178.
93. Сорокин Ю. С. Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982. - С. 61- 74.
94. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусств). – М., 1985. – 335 с.

95. Степанюк Ю.В. Ритмическая организация прозаического текста и ее передача при переводе: на материале русского и французского языков: Автореф. дис. канд. филол. наук – М., 2001. – 19 с.
96. Стернин И. А. Проблемы анализа структурного значения слова. – Воронеж: изд-во Воронеж. ун-та, 1979. – 112. с.
97. Тарасов Е.Ф. К построению теории речевой коммуникации // Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. М., 1979. С. 115-147.
98. Телия В.Н. Лексические модусы экспрессивности // Язык как коммуникативная деятельность человека: сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Горького. Вып. 284. М., 1987. – С. 14-20.
99. Телия В.Н. Механизмы экспрессивной окраски // Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. / В. Н. Телия, Т. А. Графова. – М.: Наука, 1991. – 214 с.
100. Телия В.Н. Семантика связанных значений слов и их сочетаемости // Аспекты семантических исследований. М., 1980. – С. 250-319.
101. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М. : Наука, 1986. – 142 с.
102. Телия В.Н. Функциональная семантика: оценка, экспрессивность, модальность. М. : Институт языкознания РАН, 1996. С. 31 – 38.
103. Тихомиров О. К. Психология мышления: Учебное пособие. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 272 с.
104. Толмачев В. М. Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие. - М.: Academia, 2003. – 640 с.
105. Томашева И. В. Эмотивная лакунарность художественной прозы (на материале переводов

- иноязычных писателей): Автореф. канд. филол. наук. – Волгоград, 1995. – 19 с.
106. Трофимова Н. А. Экспрессивные речевые акты в диалогическом дискурсе. Семантический, прагматический, грамматический анализ. – Спб., изд-во ВВМ, 2008. – 376 с.
107. Трофимова Н. А. Эмотивный смысл высказывания и операторы его порождения// Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. №11 (78). - С. 154-160.
108. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (часть первая) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 1. – С. 93-100.
109. Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (часть 2) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 2. – С. 45-58.
110. Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века). – М.: Наука, 1970. – 432 с.
111. Уфимцева А. А. Лексическое значение (принцип семиологического описания лексики). М. : Наука, 1986. – 240 с.
112. Ушакова О. М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского ун-та. 2010. Вып. 6 (12). - С. 109-114.
113. Филимонова О.Е. Категория эмотивности в английском тексте (когнитивный и коммуникативный аспекты): Автореф. дис. д-ра. филол. наук. – СПб., 2001. – 23 с.
114. Филимонова О.Е. Эмоциология текста: анализ репрезентации эмоции в английском тексте: Учеб. пособие. – Спб.: ООО «Книжный Дом», 2007. - 448 с.

115. Филимонова О. Е. Язык эмоций в английском тексте. – Спб., 2001. – 259 с.
116. Фомина З. Е. Эмоциональ-оценочная лексика современного немецкого языка. Автореф. д-ра филол. наук. – М., 1996. – 66 с.
117. Хомская Е. Д., Батова Н. Я. Мозг и эмоции. Нейропсихологическое исследование. – М., 1998. – 268 с.
118. Цветков Ю. Л. Модерн и модернизм в литературоведении // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. 2007. Вып. 2. – С. 194-199.
119. Шаховский В. И. К теоретической и прикладной лингвистике эмоций // Philologica, Краснодар, № 7, 1995. – С. 49-51.
120. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. – Воронеж, 1987. – 190 с.
121. Шаховский В. И. Лингвистика эмоций: основные проблемы, результаты и перспективы // Мир лингвистики и коммуникации. № 10, 2008. – С. 8-12.
122. Шаховский В. И., Сорокин Ю. А., Томашева И. В. Текст и его когнитивно-эмотивные метафоры. Волгоград : «Перемена», 1998. – 148 с.
123. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций. М. : Гнозис, 2008. – 416 с.
124. Шаховский В. И. О переводимости эмотивных смыслов художественного текста. / В. И. Шаховский. – М.: ИЯ РАН, 1997. – С. 11-29.
125. Шаховский В. И. Типы языковых значений эмотивной лексики // Вопросы языкознания. – 1994. – № 1. С.20-25.

126. Шаховский В. И. Эмотивный компонент значения и методы его описания: учеб. пособие к спецкурсу. – Волгоград: ВГПИ, 1983. – 24 с.
127. Шноль С.Э., Замятин А.А. Возможные биохимические и биофизические основы творчества и восприятия ритмических характеристик художественных произведений // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Отв. ред. б.Ф. Егоров. – Л., 1974. – С. 289-297.
128. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна URL: <http://docplayer.ru/33406594-Эко-u-innovaciya-i-povtorenie-mezhdu-estetikoy-moderna-i-postmoderna.html> (дата обращения: 07.11.2019)
129. Cucullu L. Expert modernists, matricide, and modern culture: Woolf, Forster, Joyce. New York: Palgrave Macmillan, 2004. – 233 p.
130. Dettmar J.H. The Oxford Encyclopedia of British Literature ed. by David Scott Kastan. Oxford University Press, 2006. – 125 p.
131. Ellamann M. The nets of modernism: Henry Lames, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. – 238 p.
132. Howe I. The Culture of Modernism // The Decline of the New. N. Y.: Harcourt Brace, 1971. – 253 p.
133. Gordon C. A. Literary Modernism, Bioscience, and Community in Early 20th Century Britain. New York: Palgrave Macmillan, 2007. – 237 p.
134. Kovaloski J. High modernism: Aestheticism and Performativity in Literature of the 20s. / J. Kovaloski. New York: Camden house. 2014. – 244 p.

135. Saunders R. Lamentation and Modernity in Literature, Philosophy, and Culture. New York: Palgrave Macmillan, 2007. - 252 p.
136. The Oxford Companion to English Literature / ed. by Margaret Drabble. Oxford: Oxford University Press. 2000. - 1173 p.
137. Parsons D. Theorist of Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf. London: Routledge, 2007. - 176 p.
138. Schleifer R. Modernism and Time: the Logic of Abundance in Literature, Science, and Culture, 1880-1930. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000. - 296 p.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

139. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. / Moscow: T8, 2016. - 188 p.
140. Lawrence D. H. Lady Chatterley's Lover, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2007. - 276 p.
141. Lawrence D. H. Sons and lovers. / London: Harper Collins Classics, 2010. - 512 p.
142. Woolf V. The Waves. / Moscow: T8, 2016. - 212 p.
143. Woolf V. Mrs. Dalloway. / Moscow: T8, 2016. - 214 p.
144. Woolf V. To the Lighthouse, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 2002. - 159 p.

Приложение 1

Проект рабочей программы дисциплины

Стилистика текста английской модернисткой прозы

Направление подготовки

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями
подготовки)

Уровень образования

бакалавриат

ОБЩИЙ ОБЪЕМ работы обучающихся в час.	уч. план	Очная форма	Заочная форма
	72	5 л 00 м	
<i>Всего аудиторных занятий, час., в том числе:</i>		36 час.	-
- лекций, по семестрам		14 час. 9 сем.	-
- лабораторные работы, по семестрам		-	-
- практические занятия, по семестрам		22 час. 9 сем.	-
В интерактивной форме, час		8 час.	-
<i>Всего самостоятельной работы, час., в том числе:</i>		36 час.	-
- контрольные работы по семестрам			-
- курсовые работы по семестрам		-	-
- курсовые проекты по семестрам		-	-
- др. виды работы по семестрам		36	-
Изучено и переаттестовано, час.		-	-

Зачеты, по семестрам, час	3	-
Экзамены, по семестрам, час	-	-
Всего ЗЕТ по учебному плану	2	

1. ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

1.1. Целями освоения учебной дисциплины *Стилистика текста английской модернисткой прозы* является формирование у студентов системного представления о творчестве английских писателей-модернистов, о смысловом и эстетическом содержании произведений и проблемах поэтики; развитие более полного понимания формальной и содержательной структуры текста, основных понятий лингвостилистики текста и реализации лингвостилистических средств в художественном произведении; развитие аналитических и коммуникативных навыков владения иностранным языком.

1.2. Задачи:

1. Комплексное применение знаний разноуровневых и разнорегистровых языковых средств.
2. Выработка навыков анализа художественного произведения в контексте жизни и творчества автора и в историко-культурном контексте эпохи.
3. Развитие способностей владения системой лингвистических знаний, включающей в себя знание основных фонетических, лексических, грамматических, словообразовательных явлений и закономерностей функционирования изучаемого иностранного языка.
4. Развитие умений работы над аутентичным художественным текстом (произведением или отрывком) на иностранном языке в различных режимах.
5. Развитие навыков уровневого анализа языковой организации художественного текста, анализа средств текстовой когезии и текстообразования.
6. Развитие навыков аналитико-интерпретационной работы, анализа и интерпретации нарративных техник,

литературных приемов и маркеров индивидуального стиля автора.

7. Расширение словарного запаса студента на базе изучаемого материала.
8. Формирование умения адаптации текста в соответствии с выдвигаемыми задачами.
9. Развитие умения оперировать полученными знаниями в практической деятельности.
10. Реализация использования навыков публичного выступления.
11. _____ Формирование умения выделять основные способы реализации коммуникативных целей высказывания применительно к особенностям текущего коммуникативного контекста (время, место, цели и условия взаимодействия)

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЫ

2.1. Цикл (раздел) ОП: Б1.В.ДВ. Дисциплины по выбору

2.2. Связь с другими дисциплинами учебного плана

Перечень предшествующих дисциплин	Перечень последующих дисциплин, видов работ
1. Зарубежная литература 2. Лексикология 3. Практическая и теоретическая фонетика 4. Стилистика 5. Практическая и теоретическая грамматика	1. Практический курс английского языка 2. Научно-исследовательская работа

3. ТРЕБОВАНИЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Студент должен знать основные фонетические, лексические, грамматические

словообразовательные явления и закономерности функционирования изучаемого иностранного языка в его функциональных разновидностях (СК-4), стратегии устного и письменного общения на английском языке в заданном стилистическом функциональном регистре (СК-3), содержание изучаемых литературных произведений (ОК-2).

Студент должен уметь:

выстраивать стратегию устного и письменного общения на изучаемом иностранном языке в соответствии с функционально-стилистическими задачами и особенностями изучаемого языка (СК-3), решать задачи межличностного и межкультурного взаимодействия (ОК-4).

Студент должен владеть:

системой лингвистических знаний, включающую в себя знание основных фонетических, лексических, грамматических словообразовательных явлений и закономерностей функционирования изучаемого иностранного языка в его функциональных разновидностях (СК-4), стратегией устного и письменного общения на изучаемом иностранном языке в соответствии с функционально-стилистическими особенностями использования языка (СК-3).

У студента должны быть сформированы элементы следующих компетенций:

ОК-4: способностью к коммуникации в устной и письменной формах на русском и иностранном языках для решения задач межличностного и межкультурного взаимодействия.

СК-3: готовностью выстраивать стратегию устного и письменного общения на изучаемом иностранном языке в соответствии с социокультурными особенностями изучаемого языка.

СК-4: способностью использовать систему лингвистических знаний, включающую в себя знание основных фонетических, лексических, грамматических словообразовательных явлений и закономерностей функционирования изучаемого иностранного языка в его функциональных разновидностях.

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

4.1. Аудиторные занятия – очная форма обучения

Неделя	Кол. час	Интерактивной форме,	Вид занятия, модуль, тема и краткое содержание	Формируемые
1-7	14	8	Лекции	
1	2	2	Модуль 1 «Модернизм в английской литературе»	ОК-4, СК-4
1	2	2	Тема 1.1 «Стилистические и идейно-эстетические принципы модернизма. Социально-исторический и культурный контекст эпохи»	ОК-4
2-3	4	4	Модуль 2 «Творчество Дж. Джойса»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
2	2	2	Тема 2.1 «Ранняя проза. Эстетизм»	ОК-4, СК-3, СК-4
3	2	2	Тема 2.2 «Роман “Улисс”»	ОК-4, СК-3, СК-4,
4-5	4	–	Модуль 3. «Творчество В. Вулф»	ОК-4, СК-3, СК-4
4	2	–	Тема 3.1. «Группа Блумсбери. Феминистский роман. Эссе»	ОК-4, СК-3, СК-4
5	2	–	Тема 3.2 «Поиск нового стиля. Роман-эксперимент “Волны”»	ОК-4, СК-3, СК-4
6-7	4	2	Модуль 4. «Творчество Д.Г. Лоуренса»	ОК-4, СК-3, СК-4
6	2	–	Тема 4.1. «“Нарушитель границ”. Роман и мораль»	ОК-4, СК-3,

				СК-4
7	2	2	Тема 4.2. « “Любовник леди Чаттерлей”. Поздняя проза»	ОК-4, СК-3, СК-4
1-11	22		Практические занятия /семинары	
1	2	–	Модуль 1. «Модернизм в английской литературе»	ОК-4, СК-3, СК-4
1	2	–	Тема 1.1. «Истоки модернизма в Англии. Дж. Конрад. Повесть “Сердце тьмы”».	ОК-4, СК-3, СК-4, ОК-2
2-5	8	–	Модуль 2. «Творчество Дж. Джойса»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
2	2	–	Тема 2.1. «Роман «Портрет художника в юности» 1-2 глава»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
3	2	–	Тема 2.2. « Роман «Портрет художника в юности» 3-4 глава»	ОК-4, СК-3, СК-4
4	2	–	Тема 2.3. «Роман «Улисс» эпизод 1-9»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
5	2	–	Тема 2.4. «Роман «Улисс» эпизод 10-18»	ОК-4, СК-3, СК-4
6-9	8	–	Модуль 3. «Творчество В. Вулф»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
6	2	–	Тема 3.1. «Роман “На маяк” часть 1»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
7	2	–	Тема 3.2. Роман “На маяк” часть 2-	ОК-4,

			3»	ОК-2, СК-3, СК-4
8	2	–	Тема 3.3.« Роман “Миссис Дэллоуэй” часть 1»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
9	2	–	Тема 3.4. «Роман “Миссис Дэллоуэй” часть 2»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
10-11	4	–	Модуль 4 «Творчество Д.Г. Лоуренса»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
10	2	–	Тема 4.1. «Роман “Любовник леди Чаттрерлей”»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
11	2	–	Тема 4.2. «Роман “Сыновья и любовники”»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4

4.2. Самостоятельная работа студента - очная форма обучения

Неделя	Кол. час	Темы, разделы, вынесенные на самостоятельную подготовку, тематика рефератной работы, контрольных работ, рекомендации по использованию литературы, ЭВМ и др.	Формируемые
		Темы, разделы, вынесенные на самостоятельную подготовку	
1	2 1 1	Модуль 1. «Модернизм в английской литературе» Тема 1. «Проблема хронологических рамок литературного направления»	ОК-4, СК-3, СК-4

		Тема 2. «Термин модернизм в отечественном и зарубежном литературоведении»	
2-5	9 5 4	Модуль 2. «Творчество Дж. Джойса» Тема 1. Сборник рассказов “Дублинцы”. Тема 2. «Экспериментальный роман “Поминки по Финнегану”»	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
6-9	12 6 6	Модуль 3. «Творчество В. Вулф» Тема 1. «Роман “По морю прочь”» Тема 2. «Роман “Орландо”».	ОК-4, ОК-2, СК-3, СК-4
10-11	5 5	Модуль 4. «Творчество Д.Г. Лоуренса» Тема 1. Роман «Влюбленные женщины»	ОК-4, СК-3, СК-4, ОК-2
1-11	8	Темы и вопросы, определяемые преподавателем с учетом интересов студента. Темы рефератов: 1. Модернизм в искусстве XX века. 2. Модернизм и авангардизм в литературе. 3. Основные вехи развития модернистского направления в Европе и США. 4. Место Дж. Джойса в мировой литературе. 5. Дж. Джойс и Ирландия: патриотизм в творчестве писателя. 6. Раннее творчество Дж. Джойса: эссе об искусстве, поэзия. 7. Судьба романа «Портрет художника в юности». 8. Нарративные техники в романах Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и «Улисс». 9. Особенности поэтики романа «Улисс». 10. Техника потока сознания. Поток сознания в прозе Дж. Джойса. 11. Идеино-философские истоки творчества В. Вулф. 12. Группа Блумсбери. Т.С. Элиот и В. Вулф.	ОК-4, СК-3, СК-4

		<p>13. Импрессионизм в творчестве В. Вулф.</p> <p>14. В. Вулф – литературный критик.</p> <p>15. Роль интерлюдий и метафорического пейзажа в романе В. Вулф «Волны».</p> <p>16. Типы фокализации. Особенности повествования в прозе В. Вулф.</p> <p>17. Роман «Флеш» и стилевые особенности поздней прозы В. Вулф.</p> <p>18. В. Вулф «Заметки о Д.Г. Лоуренсе».</p> <p>19. Суждения современников о творчестве Д.Г. Лоуренса.</p> <p>20. Стилистика поэзии и ранней прозы Д.Г. Лоуренса.</p> <p>21. Своеобразие романа Д.Г. Лоуренса «Радуга».</p> <p>22. Анализ романа Д.Г. Лоуренса «Белый павлин».</p>	
	36	Общая трудоемкость самостоятельной работы (час)	

5. ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

5.1. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации

I. Ask the following questions:

1. What are characteristics of modernism in literature? Give examples of its main elements.
2. How are mythological elements and allusions used in James Joyce's novel "Ulysses"?
3. What method of narration is used in "Ulysses"? How are the internal lives and thoughts of the protagonists presented?
4. What are some of Stephen Dedalus's personality characteristics in "Ulysses" and "A Portrait of the Artist as a Young Man"? Compare and contrast them.

5. Is "A Portrait of the Artist as a Young Man" a stream of consciousness novel?
6. In what ways can *Dubliners* be defined as a modernist text? What characteristics of Modernism can be found in James Joyce's "Dubliners"?
7. What's the difference between Woolf's literature and Joyce's?
8. What do the lighthouse in the novel "To the Lighthouse" by V. Woolf represent?
9. What is the role of the beach and narrative setting in relation to the main ideas in "To the Lighthouse"?
10. What are the major motifs/symbols? And what are the concerns of the novel "The Waves" by V. Woolf?
11. Explain the characteristics of modern novel with reference to "Orlando", "A Portrait of the Artist as a Young Man", and "Sons and Lovers".
12. Discuss Virginia Woolf's narrative technique in the novel "To the Lighthouse", "Mrs. Dalloway" and "The Waves".
13. What are the similarities between Septimus and Clarissa in "Mrs. Dalloway"?
14. Comment on Lawrence's "Sons and Lovers" as a novel about human relationships.
15. What is the theme of the book "Sons and Lovers"?
16. How are the themes of restoration and nature explored in "Lady Chatterley's Lover"?
17. Please describe the imagery used in "Women in Love".
18. What are some similarities and differences between the Victorian and modernist eras as reflected in the works of D. H. Lawrence?

II. Analyze the book/text according to the following scheme:

- Classify the book according to its genre and subject matter.
- State what the whole book is about with the utmost brevity.
- Enumerate its major parts in their order and relation, and analyze these parts as you have analyzed the whole.
- Define the problem or problems the author is trying to solve.
- Introduce the main characters.
- What is the message of the story?

- Is there any conflict in the story? Is it inner or social? Or is there a bundle of them?
- Interpreting the Language of the text.
- Come to terms with the author by interpreting his key words.
- Grasp the author's leading propositions by dealing with his key phrases.
- Formulate your own opinion on the problems raised and on the manner they are being disclosed.

5.2. Фонд оценочных средств для проведения текущего контроля

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

АНАЛИЗ ТВОРЧЕСТВА ПИСАТЕЛЯ

1. Время жизни автора; общая характеристика социально-политических, философских, научных, творческих тенденций эпохи.
2. Происхождение, воспитание, образование, увлечения, общественно-политические взгляды, творческие убеждения и принципы писателя.
3. Периодизация творчества автора: хронология, главные произведения каждого периода, их тематика, проблематика, художественные особенности и идейно-смысловая концепция.
4. Художественный метод, традиции и новаторство, значение творчества писателя.

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Общая характеристика времени создания произведения (социально-политические, философские, научные, творческие тенденции).
2. Характеристика источников сюжета.
3. Жанровая характеристика произведения.
4. Основная тема произведения.

5. Тематика произведения.
6. Проблематика произведения.
7. Основной конфликт и его характеристика.
8. Анализ сюжетной структуры произведения (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка).
9. Анализ композиционной структуры произведения (система образов, принципы и приемы ее создания, анализ главных образов-персонажей).
10. Особенности языка произведения.
11. Смысловая концепция произведения (идейное содержание).

АНАЛИЗ ЭПИЗОДА ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Место эпизода в структуре произведения.
2. Характеристика источников сюжета эпизода.
3. Основная тема эпизода, ее связь с главной темой произведения.
4. Тематика эпизода.
5. Проблема эпизода, ее связь с проблематикой произведения.
6. Основной конфликт эпизода и его характеристика.
7. Анализ сюжетной структуры эпизода (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка).
8. Анализ композиционной структуры эпизода (система образов, принципы и приемы ее создания, анализ образов-персонажей).
9. Смысловая концепция эпизода (его идейное содержание), роль эпизода в развитии основной идеи произведения.

АНАЛИЗ ОБРАЗА–ПЕРСОНАЖА

1. Композиционный статус героя.
2. Происхождение, воспитание, образование героя.
3. Портрет (или портреты) героя, его характеристические детали.
4. Его род занятий, общая характеристика деятельности, отношение к делу, к родине, к природе, к науке, к искусству и проч.
5. Характеристика отдельных поступков героя.
6. Отношение героя к другим персонажам.

7. Отношение к герою других персонажей.
8. Речевая характеристика героя.
9. Отношение автора к герою.
10. Смысловая концепция образа.

ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ:

1. Модернизм в искусстве XX века.
2. Модернизм и авангардизм в литературе.
3. Основные вехи развития модернистского направления в Европе и США.
4. Место Дж. Джойса в мировой литературе.
5. Дж. Джойс и Ирландия: патриотизм в творчестве писателя.
6. Раннее творчество Дж. Джойса: эссе об искусстве, поэзия.
7. Судьба романа «Портрет художника в юности».
8. Нарративные техники в романах Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и «Улисс».
9. Особенности поэтики романа «Улисс».
10. Техника потока сознания. Поток сознания в прозе Дж. Джойса.
11. Идеино-философские истоки творчества В. Вулф.
12. Группа Блумсбери. Т.С. Элиот и В. Вулф.
13. Импрессионизм в творчестве В. Вулф.
14. В. Вулф – литературный критик.
15. Роль интерлюдий и метафорического пейзажа в романе В. Вулф «Волны».
16. Типы фокализации. Особенности повествования в прозе В. Вулф.
17. Роман «Флеш» и стилевые особенности поздней прозы В. Вулф.
18. В. Вулф «Заметки о Д.Г. Лоуренсе».
19. Суждения современников о творчестве Д.Г. Лоуренса.
20. Стилистика поэзии и ранней прозы Д.Г. Лоуренса.
21. Анализ романа Д.Г. Лоуренса «Белый павлин».
22. Своеобразие романа Д.Г. Лоуренса «Радуга».

6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1. Основная и дополнительная литература

1. Андреев Л. Г., Карельский А. В., Павлова Н. С. Зарубежная литература XX века: Учеб. для вуз. 2-е изд. испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004.- 559
2. Дудова Л.В., Михальская Н. П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: Учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». / Л.В. Дудова, Н.П. Михальская, В.П. Трыков. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 240 с.
3. Кабанова И.В. Литература Англии и США XX века: Учеб. пособие. – Саратов, 2011. – 14 с.
4. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. – 5-е. изд. стер. – М. «Академия», 2008. – 512 с.
5. Толмачев В. М. Зарубежная литература XX века: Учеб. пособие. - М.: Academia, 2003. - 640 с.

Дополнительная литература:

1. Аствацатуров А.А. Вирджиния Вулф: в поисках нового языка // Вулф. В. Орландо. На маяк. – Харьков. 2013. – С. 5-26.
2. Бушманова Н.И. Английский модернизм: психологическая проза. Ярославль, 1993.
3. Витель Е. Б. Художественная культура XX века: оформление новой целостности // Вестник ТГУ. Вып. 8 (76). 2009. С. 176 - 178.
4. Жантиева Д.Г. Английский роман XX века. М.: Наука, 1965. – 351 с.
5. Коврижина Я.С. Влияние экспрессионизма на творчество В. Вулф // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – Литература. Литературоведение. Устное народное творчество. - № 171, 2014. – С. 116-120.

- 6.** Коврижина Я.С. Живописное начало в творчестве В.Вулф // Вестник ТГПУ, № 7 (148). 2014. - С. 211-217.
- 7.** Михальская Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х гг. М.: Высшая школа. 1966.
URL:https://royallib.com/book/mihalskaya_nina/puti_razvitiya_angliyskogo_romana_1920_1930_h_godov.html
- 8.** Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (часть первая) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 1. - С. 93-100.
- 9.** Тимофеев В. Г. Термин и понятие «модернизм» в англо-американском литературоведении (часть 2) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2014. Вып. 2. - С. 45-58.
- 10.** Урнов М. В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX - начало XX века). - М.: Наука, 1970. - 432 с.
- 11.** Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна URL: <http://docplayer.ru/33406594-Эко-u-innovaciya-i-povtorenie-mezhdu-estetikoy-moderna-i-postmoderna.html> (дата обращения: 07.02.2019)
- 12.** Cucullu L. Expert modernists, matricide, and modern culture: Woolf, Forster, Joyce. New York: Palgrave Macmillan, 2004. - 233 p.
- 13.** Dettmar J.H. The Oxford Encyclopedia of British Literature ed. by David Scott Kastan. Oxford University Press, 2006.
- 14.** Ellamann M. The nets of modernism: Henry Lames, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. - 238 p.
- 15.** Gordon C. A. Literary Modernism, Bioscience, and Community in Early 20th Century Britain. New York: Palgrave Macmillan, 2007. - 237 p.
- 16.** Kovaloski J. High modernism: Aestheticism and Performativity in Literature of the 20s. / J. Kovaloski. New York: Camden house. 2014. - 244 p.
- 17.** The Oxford Companion to English Literature / ed. by Margaret Drabble. Oxford: Oxford University Press. 2000. - 1173 p.

- 18.** Eastham A. Aesthetic afterlives: irony, literary modernity and the ends of beauty. Malden, ME: Bloomsbury Academic, 2013. – 268 p.

6.2.Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет»

№	Название	URL-адрес
1.	J. Joyce “The portrait of the artist as a young man”	http://www.fbit.ru/free/myth/texty/
2.	J. Joyce “Dubliners”	https://www.readcentral.com/book/James-Joyce/Read-Dubliners-Online
3.	J. Joyce “Ulysses”	https://ebooks.adelaide.edu.au/j/joyce/james/j8u/index.html
4.	V. Woolf “To the Lighthouse”	https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91t/
5.	V. Woolf “Mrs. Dalloway”	https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91md
6.	V. Woolf “The Waves”	https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91w/
7.	V. Woolf “Orlando”	https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91o/
8.	V. Woolf “The Voyage out”	https://ru.bookmate.com/books/aaF23rmN
9.	D.H. Lawrence “Lady Chatterley’s Lover”	https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/l41l/
10.	D.H. Lawrence “Sons and Lovers”	https://www.planetebook.com/free-ebooks/sons-and-lovers.pdf
11.	D.H. Lawrence “Women in Love”	https://graycity.net/d-h-lawrence/

6.3. Перечень программного обеспечения

№	Наименование программного обеспечения
1	Microsoft Office
2	PowerPoint 2007
3	Windows Media Player
.	

6.4. Перечень информационно-справочных систем

№	<i>Наименование информационно- справочных систем, баз данных, сайтов</i>	<i>Ссылка</i>
1.	Университетская библиотека ONLINE	www.biblioclub.ru
2.	Российская государственная библиотека	http://www.rsl.ru/
3.	Электронная библиотека диссертаций Российской Государственной Библиотеки (ЭБД РГБ)	http://diss.rsl.ru/
4.	Электронно-библиотечная система «Айбукс»	http://ibooks.ru/home.php
5.	Электронно-библиотечная система «Znanium.com»	http://znanium.com
6.	Электронно – библиотечная система образовательных и просветительских изданий	http://www.iqlib.ru/support/about.visp
7.	Поисковая система по фондам электронных библиотек «eVdb»	http://www.evdb.ru/
8.	Поисковая система «Букинист»	http://bukinist.agava.ru

9.	Электронно-библиотечная система «КнигаФонд»	http://www.knigafund.ru/
10.	Мир энциклопедий	http://www.encyclopedia.ru/
11.	«Публичная Библиотека» – открытый доступ к базе СМИ	http://www.public.ru/
12.	Библиотека Гумер – гуманитарные науки	http://www.gumer.info/
13.	Научная электронная библиотека «eLibrary.ru»	http://elibrary.ru/defaultx.asp
14.	«Поиск книг» – поиск электронных книг	http://www.poiskknig.ru/

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Помещения для проведения всех видов работ, предусмотренных учебным планом, укомплектованы необходимой специализированной учебной мебелью и техническими средствами обучения. Для проведения лекционных занятий используется демонстрационное оборудование.

Лабораторные занятия проводятся в компьютерных классах, рабочие места в которых оборудованы необходимыми лицензионными программными средствами и выходом в Интернет.

- 1) аудитория, оборудованная мультимедийным проектором;
- 2) компьютерный класс с выходом в Интернет, снабженный лицензионным программным обеспечением;
- 3) аудитория, оборудованная DVD-плеером и телевизором;
- 4) аудитория, оборудованная интерактивной доской.

8. МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель настоящей учебной программы – на основе приобретенных знаний, умений и навыков развить профессионально-коммуникативную компетенцию; дать

дополнительные необходимые сведения об английском языке, его богатстве, ресурсах, структуре, формах реализации; познакомить с содержанием литературных произведений, научить соотносить концептуальный замысел и содержание произведений с эпохой, в которую творили писатели; развить навыки ораторского мастерства.

Работа в рамках курса «Стилистика английского языка» заключается в формировании способности интерпретировать и, следовательно, более качественно переводить тексты, принадлежащие к данному функциональному стилю во всем многообразном языковом, идейном и художественном богатстве, в совершенствовании навыков перевода, в развитии умения передачи текста в различных интерпретационных вариантах – передача общей идеи, замысла автора, лингвистический анализ, в проработке углубления понимания языка в целом и конкретного текста в частности.

Каждая тема по курсу содержит указание на цель предлагаемых практических заданий, объяснение ключевых терминов, используемых в них, задания для самостоятельной и индивидуальной работы, контрольные вопросы, а также список основной и дополнительной литературы к практическим занятиям.

Работа в рамках курса ведется на основе таких ведущих методов обучения как эвристический (под руководством преподавателя студенты рассуждают, решают возникающие вопросы, анализируют, обобщают, делают выводы и решают поставленную задачу интерпретации текста и раскрытия замысла произведения), показательный (изложение материала с введением образцов и примеров, приемами показа), диалогический (изложение материала в форме беседы), монологический (изложение теоретического и практического материала в форме монолога), метод проблемного изложения (преподаватель ставит проблему и совместно со студентами доказательно достигаются пути ее решения), исследовательский (студенты самостоятельно анализируют текст, исследуют различные приемы реализации идеи, сравнивают различные варианты анализа, формируют основные направления и представления в области личных навыков в области

интерпретации текста).

Аудиторные занятия по стилистике текста модернистской прозы, как и самостоятельная работа студентов над текстами представляют собой одну из форм учебно-исследовательской деятельности, развивающей у студента творческий подход к языку и тексту, вырабатывающей у него умение увязывать теорию с практикой. Формирование навыков интерпретации художественного текста способствует всестороннему развитию личности обучающегося, выработки глубокого понимания иноязычной письменной речи и умений осмысления подтекста.