

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

**ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ
ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ (НА
МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ ДЖ. ГОЛСУОРСИ «СОВРЕМЕННАЯ
КОМЕДИЯ»)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык (первый, второй)
очной формы обучения, группы 02051304
Сущенко Дарьи Александровны

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент
Лагоденко Ж.М.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Теоретические аспекты использования и функционирования эмоционально-оценочной лексики в художественном произведении	6
1.1. Художественное произведение и его особенности	6
1.2. Определение понятия «эмоционально-оценочная лексика»	9
1.3. Виды и функции эмоционально-оценочной лексики.....	18
Выводы по ГЛАВЕ I	21
ГЛАВА II. Анализ функций эмоционально-оценочной лексики в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия»	22
2.1. Анализ специфики трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия».....	22
2.2. Особенности употребления эмоционально-оценочной лексики в трилогии	23
2.3. Функционирование эмоционально-оценочной лексики в трилогии	25
Выводы по ГЛАВЕ II	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	48
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	53
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	53

ВВЕДЕНИЕ

Создавая художественное произведение, автор не только отображает факты, события и переживания из мира действительности, но и пропускает их через призму своего мировоззрения, выражает свое отношение к описываемому, свои эмоции и чувства, дает оценку каким-либо фактам и явлениям. Его целью является передача не только содержательно-фактуальной, но и содержательно-концептуальной информации, которая предполагает творческое переосмысление читателем событий и отношений, о которых идет речь в тексте. В силу ряда факторов, таких как, например, возраст, гендерные различия, жизненный опыт, мировоззрение в целом и т.д., действительность воспринимается автором и читателем по-разному. Для того, чтобы наиболее точно передать свой замысел и не оставить содержательно-концептуальную информацию нераскрытой, автор использует всевозможные стилистические средства.

Одним из стилистических средств, позволяющих автору донести свой замысел до читателя точно, является эмоционально-оценочная лексика, которая играет значительную роль в тексте, так как ее использование позволяет нам судить об отношениях между персонажами, делать выводы об их внутреннем мире, анализировать особенности их характера, опираясь на знание их эмоций и чувств. С ее помощью автор может создавать яркие, примечательные образы и формировать у читателя определенную их оценку и восприятие. Все это помогает нам понять суть произведения, почувствовать эмоциональное отношение автора к его персонажам, взглянуть на них его глазами.

В последние десятилетия наблюдается значительное усиление внимания к эмоциональной сфере человека, языковая реализация которой еще не полностью исследована в теории текста. Изучением данной проблемы занимались такие выдающиеся ученые, как И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюнова, Л.Г.

Бабенко, В.В. Виноградов, Е.М. Вольф, Т.А. Графова, Д.Э. Розенталь, И.А. Стернин, В.Н. Телия, В.К. Харченко, В.И. Шаховский и др.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью разработки вопросов, связанных с типами эмоционально-оценочной лексики и их функционированием в художественном пространстве, так как в данный момент эта проблема все еще остается малоизученной.

Объектом изучения является эмоционально-оценочная лексика, использованная в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия», **предметом** изучения – ее роль и функционирование в трилогии.

Целью данной работы является анализ специфики и функционирования эмоционально-оценочной лексики в художественном пространстве трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) изучить особенности, характерные для художественного произведения;
- 2) дать определение понятию «эмоционально-оценочная лексика»; выделить ее основные типы и стилистические функции;
- 3) изучить эмоционально-оценочную лексику, использованную в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия», рассмотреть специфику ее отбора, представить ее категоризацию и выявить ее функции в тексте.

Теоретической базой исследования послужили работы И.В. Арнольд, Н.С. Валгиной, Е.М. Вольф, П.Я. Гальперина, Е.В. Ивановой, Ю.М. Лотмана, Е.Ю. Мягковой, Т.В. Насалевич, Н.А. Николиной, С.Д. Погореловой, А.И. Полевой, А.С. Стаценко, В.Е. Хализева, В.И. Шаховского, А.С. Яковлевой и др.

В качестве фактического **материала исследования** использованы лексические единицы, отобранные из трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия» при помощи метода сплошной выборки.

Основными **методами** исследования являются анализ литературы по исследуемой проблеме, метод сплошной выборки, концептуальный и контекстуальный анализ, описательный метод.

Апробация работы. В рамках студенческой конференции был сделан доклад по теме «Функционирование эмоционально-оценочной лексики в романе Джона Голсуорси «Белая обезьяна».

Структура и содержание работы определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей, списка источников фактического материала.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

1.1. Художественное произведение и его особенности

Для того, чтобы выявить особенности художественного произведения, необходимо выяснить, что вообще представляют собой такие понятия, как «произведение» и «художественное произведение».

С.И. Ожегов дает следующее определение понятия «произведение» – «...это создание, продукт труда, вообще то, что сделано, исполнено... создание творчества, творческой мысли...» (Ожегов, 2000: 1528). Согласно Словарю лингвистических терминов, произведение – «...это реально высказанное (написанное и т. п.) предложение или совокупность предложений (включая отрезок устной или письменной речи любой длины, вплоть до целого литературного произведения, произведения устного творчества и т. п.), могущее, в частности, служить материалом для наблюдения фактов данного языка...» (Ахманова, 1966: 354).

Художественное произведение, как отмечает Ю.М. Лотман, создает художественную модель какого-либо конкретного явления (Лотман, 1998).

Художественному произведению присущ ряд особенностей:

1. Действительность, изображенная внутри него, представляет собой плод воображения автора, и, как следствие, носит условный, вымышленный характер. Изображаемый в художественном произведении мир соотносится с действительностью лишь опосредованно и преобразует ее в соответствии с интенциями автора.

2. Художественное произведение включает в себя как частную систему средств общенационального языка, так и собственную кодовую систему произведения, которую читатель должен дешифровать, чтобы понять текст.

3. В художественном произведении все стремится стать мотивированным со стороны значения.

4. Художественное произведение всегда содержит не только прямую, но и неявную информацию (Николина, 2003). Иными словами, для художественного произведения важно раскрытие не только содержательно-фактуальной, но и содержательно-концептуальной информации. Содержательно-фактуальная информация представляет собой сообщение о любых событиях, фактах реального или воображаемого мира. Она всегда эксплицитна, т.е. выражена вербально. Содержательно-концептуальная информация извлекается из всего текста и представляет собой творческое переосмысление всех указанных там событий и отношений. Она имплицитна, поэтому не всегда может быть раскрыта читателем. Данный вид информации характерен для категории художественного текста (Гальперин, 2007). В результате перечитывания читатель может обнаружить новые смыслы, заложенные в тексте. Иными словами, при повторном прочтении содержательно-концептуальная информация может раскрываться в новом аспекте, что не характерно для содержательно-фактуальной информации.

5. Законом организации художественного произведения является увеличение возможности выбора (Николина, 2003). Ю.М. Лотман отмечает: «Все, что в естественном языке дается как автоматическая неизбежность, в художественном тексте реализуется как выбор одной из взаимозаменяемых возможностей. В аналогичном отношении находится к художественному тексту и внеположенный ему жизненный материал: то, что в действительности реализуется в качестве единственной возможности, становясь элементом сюжета, всегда предстает как результат авторского выбора...» (Лотман, 1998: 252).

6. Художественное произведение обладает глубинным смыслом или подтекстом, который создает особую значимость произведения, его индивидуально-художественную ценность (Валгина, 2003).

Целью художественного произведения является не только сообщение о каких-либо фактах или событиях; для автора немаловажным является передать читателю свое отношение к позиции и ценностям персонажа. Причем автор выражает это не прямыми умозаключениями, а посредством художественных образов (Хализев, 2004). Н.С. Валгина отмечает: «В художественном тексте жизненный материал преобразуется в своего рода «маленькую вселенную», увиденную глазами данного автора» (Валгина, 2003: 76).

Мир художественного произведения включает в себя события, из которых слагаются сюжеты, персонажей, а также акты их поведения, принадлежащие им высказывания, монологи и диалоги, черты их наружности, явления психики, факты окружающего их бытия (интерьеры, пейзажи). Также сюда относятся единичные подробности изображаемого, порой четко и активно выделяемые автором и обретающие относительно самостоятельную значимость (Хализев, 2004).

Существует ряд факторов, характеризующих персонажей. Сюда относятся совершаемые ими поступки, формы поведения и общения, черты наружности и близкого окружения, мысли, чувства и намерения.

В художественном произведении присутствует дистанция между персонажем и автором. Автор может смотреть на своего героя как бы снизу вверх, или же, напротив, сверху вниз; наиболее распространенной является ситуация сущностного равенства писателя и персонажа. Дистанция существует и в автобиографическом жанре, где писатель с некоторого временного расстояния анализирует свой жизненный опыт.

Что касается речи художественного произведения, то она допускает отклонения от языковой нормы, вбирая в себя разные формы речевой деятельности, как устной, так и письменной (Хализев, 2004). Для нее характерна многообразная гамма стилевых окрасок используемых языковых средств. Все

средства художественной речи призваны служить выражению системы образов (Матенов, 2014). В отличие от обиходной речи, в речи художественного произведения присутствует установка на выражение (Хализев, 2004). Это подразумевает то, что в художественном произведении замечается особая внимательность к подбору слов и их расположению (Томашевский, 1999). Помимо этого, художественная речь отличается образностью, эмоциональностью, а в целом – эстетически направленной экспрессивностью (Матенов, 2014), что позволяет нам сделать вывод о насыщенности художественного произведения эмоционально-оценочной лексикой, на изучение функционирования которой и направлено наше исследование.

1.2. Определение понятия «эмоционально-оценочная лексика»

Прежде чем дать определение эмоционально-оценочной лексике, необходимо выяснить, что представляет собой лексика в целом. Согласно Словарю Ожегова, лексика – это «... словарный состав языка, какого-нибудь его стиля, сферы, а также чьих-нибудь произведений, отдельного произведения» (Ожегов, 2000: 793). В Словаре лингвистических терминов понятию «лексика» дается следующее определение: «...это вся совокупность слов, входящих в состав какого-либо языка или диалекта; совокупность слов, характерных для данного варианта речи, также в связи с данной сферой ее применения...» (Ахманова, 1966: 207).

Из данных определений следует, что при изучении такого явления как лексика, мы имеем дело с определенной совокупностью слов, соответственно, необходимо выяснить, что представляет собой понятие «слово».

Л.Л. Нелюбин определяет слово как «... основную двустороннюю цельнооформленную и самостоятельно существующую единицу языка» (Нелюбин, 2012: 84). По мнению И.В. Арнольд, наиболее точное определение слова звучит следующим образом: «... это исторически сложившаяся единица звукового языка, являющаяся формой существования понятий, ко-

торые образуются как обобщенное отражение реальной действительности и закрепляются в значении слова» (Арнольд, 2012: 30). Помимо этого, она подчеркивает, что слово также является выражением эмоции и отношения (Арнольд, 2012). В Словаре лингвистических терминов под словом понимается «... предельная составляющая предложения, способная непосредственно соотноситься с предметом мысли как обобщенным отражением данного «участка» («кусочка») действительности и направляться (указывать) на эту последнюю; вследствие этого слово приобретает определенные лексические, или вещественные, свойства» (Ахманова, 1966: 412). Обобщив данные определения и выделив их ключевые моменты, можно сделать вывод, что слово, как двусторонняя единица языка, является не только формой существования понятий, отражающих действительность, но и выражением эмоции и отношения. Таким образом, является очевидным, что структура значения слова неоднородна.

В структуре значения слова выделяют денотативный и коннотативный компоненты. Денотативный компонент передает общее логическое понятие, заключенное в слове, коннотативный – его дополнительные оттенки (Елисеева, 2003). Речевую информацию принято делить на информацию, представляющую предмет сообщения, но не связанную с актом коммуникации, и информацию, связанную с условиями и участниками коммуникации (Арнольд, 2002). Денотативный компонент соответствует первому типу, коннотативный – второму (Иванова, 2011).

И денотативный, и коннотативный компонент могут существовать самостоятельно. В первом случае в качестве примера можно выделить лексику, связанную с научным и официально-деловым стилем, так как ее функцией является передача не эмоциональной субъективной информации, а объективных фактов. В словарном составе английского языка есть и такие слова, в значении которых присутствует только коннотативный компонент. Эти слова выделяются в особый разряд слов, который называется междометиями. Такие

слова фактически не имеют предметно-логических значений и выражают понятие о чувствах (Гальперин, 1958).

В отличие от денотативного компонента, который соотносится с фрагментами внешнего и внутреннего мира человека, коннотативный передает отношение человека к этим фрагментам (Иванова, 2011). В.Н. Телия отмечает, что коннотация – это «... эмоциональная, оценочная или стилистическая окраска языковой единицы узуального (закрепленного в системе языка) или окказионального характера» (цит. по Тимченко, 2016: 1). Коннотативное значение выражает закрепленную в языковой единице оценку говорящим трех вещей: ситуации, являющейся предметом сообщения, содержания сообщения и адресата речи (Тимченко, 2016).

Существуют различные точки зрения касательно структуры коннотации. В.К. Харченко относит к основным коннотативным признакам оценочность, экспрессию, эмоциональность и образность. Н.Ф. Алефиренко в качестве основного компонента коннотации выделяет экспрессивность, подчеркивая, что коннотация всегда связана с экспрессивной окраской номинативных единиц языка. Л.А. Грузберг утверждает о «теснейшей связи» между понятиями образности, мотивированности, оценочности, экспрессивности, эмоциональной окраски (Ромашина, 2012).

Е.В. Иванова выделяет 4 компонента коннотации:

1. Оценочный.
2. Эмотивный.
3. Функционально-стилистический.
4. Экспрессивный (Иванова, 2011).

В рамках исследования целесообразным является рассмотреть подробно эмотивный и оценочный компоненты.

В основе эмотивного компонента коннотации лежит эмоциональность. Эмоциональность, согласно определению Л.И. Нелюбина, – это «... проявление в речи чувств и настроений говорящего по отношению к действительности или, другими словами, субъективное отношение к действительности»

(цит. по Насалевич, 2015: 167). Такое состояние, как эмоциональность, порождает эмоции, или же эмоциональные реакции, которые формируются на основе чувств – переживаний (Мягкова, 2000). Эмоции представляют собой ответную реакцию на познаваемые человеком характеристики предметов, людей, явлений и событий (Иванова, 2011), соответственно, их возникновение обусловлено наличием определенных ситуативных условий. Являясь частью интеллекта человека, эмоции опосредуют различные сферы его деятельности, в том числе и коммуникативную деятельность (Полевая, 2013). Так как активная деятельность не может быть беспристрастной, то у сознания выделяется не рациональная, а эмоциональная доминанта, следовательно, мы не можем ни думать, ни говорить без эмоций. У. Грей утверждает, что все познание кодируется эмоциями, эта точка зрения поддерживается и психолингвистами, которые считают, что не существует эмотивно-нейтральной лексики, а весь язык эмотивен (Стаценко, 2011). Е.Ю. Мягкова полагает, что человек и его эмоции, с одной стороны, являются частью самой объективной действительности, т. е., отражаемыми объектами реальной картины мира, а с другой – участвуют в формировании языковой картины мира: человек – как активный отражающий субъект, язык – как средство отражения, эмоции человека – как одна из форм отражения объективной действительности (Мягкова, 2000).

Важнейшими свойствами эмоции являются ее социальная детерминированность и субъективность. Сущность социальной детерминированности заключается в том, что представители разных культур испытывают универсальные эмоции, однако распределение этих универсальных эмоций, их интенсивность и способы их выражения специфичны для носителей разных языков (Мягкова, 2000). Как отмечает В.И. Шаховский, о субъективности эмоций говорит то, что при общении друг с другом люди используют не только понятные всем одинаково слова данного языка, но и переживают также сходные эмоции (цит. по Гулинов, 2013: 283), однако разные личности могут по-разному передавать одну и ту же эмоцию (Полевая, 2013).

Традиционно эмоции делят на положительные и отрицательные. Среди них выделяют базовые эмоции – наиболее важные и распространенные. К ним относят интерес, радость, удивление, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх. Иногда в эту группу включают также стыд, смущение, чувство вины. Остальные эмоции рассматриваются как производные от базовых.

В языке эмоциональность, характеризующая эмоции как психический феномен, отражается и превращается в эмотивность – языковой феномен (Иванова, 2011).

Слово или его вариант обладает эмотивным компонентом значения, если выражает какую-нибудь эмоцию или чувство (Арнольд, 2002). Эмотивный компонент значения слова как единицы лексикона представляет собой комплекс связанных со словом переживаний. В этом комплексе соединяются как сиюминутные субъективные впечатления, так и опосредованные культурой отношения и эмоции (Мягкова, 2000). Этот компонент возникает на базе предметно-логического, но, раз возникнув, характеризуется тенденцией вытеснять предметно-логическое значение или значительно его модифицировать (Рожнова, 2014).

Рассматривая оценочный компонент коннотации, является необходимым дать понятие такому явлению, как оценка. Под оценкой понимается такое определение объекта, при котором выявляется его положительное или отрицательное значение для субъекта (Лютянский, 2011), иными словами, оценка может интерпретироваться как «субъект оценки считает, что объект оценки хороший/плохой» (Тимченко, 2016). По мнению Е.М. Вольф, оценка может даваться по самым разным признакам («истинность/неистинность», «важность/неважность» и т. п.), однако, основная сфера значений, которые обычно относят к оценочным, связана с признаком «хорошо/плохо» (Вольф, 2002).

Понятие оценки определяет особенности взаимодействия человека и окружающего мира. Объективный мир оценивается говорящим со стороны его субъективного отношения к нему, с точки зрения ценностного характера

объекта оценки – с учетом понятий добра и зла, красоты и неприязни, пользы и вреда, истинности и ложности, степени интеллектуальности и т.д. (Телицына, 2016). Н.Д. Арутюнова отмечает, что субъективный фактор играет в оценке значительную роль. В качестве субъекта оценки может выступать не только отдельный человек, но и весь социум. Определенные факты вызывают у социума положительное или отрицательное отношение, и каждый отдельный человек при оценке руководствуется не только своим мнением, но и мнениями, бытующими в окружающем его обществе (Иванова, 2011). Е.М. Вольф полагает, что оценка является универсальной категорией – она существует в каждом языке, однако, способы ее выражения индивидуальны (Вольф, 2002).

Оценивание предметов и явлений внешнего мира представляет сложную познавательную процедуру и происходит в два этапа:

1. Восприятие предмета или явления внешнего мира органами чувств. На этом этапе формируются первичные эмоции, которые являются базой оценочных суждений.

2. Преобразование аффективного отношения человека к внешнему миру с дальнейшим формированием производных эмоций и рационального суждения о ценности предмета. На этом этапе оценочное познание, являясь постижением сущности ценности объекта, находит свое завершение в выражении отношения субъекта к оцениваемому предмету (Погорелова, Яковлева, 2017).

В структуре ситуации оценки выделяют 4 основных компонента:

1. Субъект оценки.

Под субъектом оценки понимается лицо, социальный коллектив, часть социума, либо социум в целом, приписывающие ценность некоторому предмету путем выражения оценки. Субъект оценки может быть выражен эксплицитно или имплицитно. В том случае, если субъект оценки не выражен открыто, он в любом случае присутствует в оценочной ситуации.

2. Объект оценки.

Под объектом оценки понимаются предметы, явления, сущности и так далее, которым приписываются ценности (или антиценности) или предметы, явления, сущности, ценности которых сопоставляются. Субъект и объект оценки составляют два основных элемента оценочной ситуации.

3. Основание оценки.

Основание оценки – это ее мотивация или оценочный признак, то есть то, с точки зрения чего производится оценивание. Основание оценки определяется представлением субъекта оценки о предмете или о действии, или об «усредненном» положении вещей, принятом в данном сообществе людей.

4. Адресат оценки (слушающий).

Оценка, являясь компонентом коммуникативной деятельности, исходит от обоих участников коммуникации (говорящего и слушателя) и перерабатывается в сознании как говорящего, так и слушающего (Погорелова, Яковлева, 2017).

Существуют различные классификации оценки и оценочных ситуаций.

Н.М. Тимченко выделяет такие типы оценки, как:

1. Общая оценка.

Общая оценка может быть положительной, нейтральной и отрицательной.

2. Оценка по параметрам количества.

Данный тип оценки может характеризоваться нейтральностью, увеличительностью и уменьшительностью (Тимченко, 2016).

Н.Д. Арутюнова выделяет три типа оценки:

1. Эмоциональная оценка.

Эмоциональная оценка связана с ощущениями, физическим и психическим чувственным опытом. Она ориентирует человека в природной и социальной среде, способствуя его аккомодации, достижению комфортности.

2. Эстетическая оценка.

Эстетическая оценка обусловлена мировоззрением, социальной позицией личности, уровнем ее культуры, потребностями, интересами, развитым эстетическим вкусом

3. Утилитарная оценка.

Утилитарная оценка характеризует предмет со стороны его «полезности». Всякая вещь, ставшая предметом этого типа оценки, является либо полезной, либо вредной, или же полностью безразличной с точки зрения достижения конкретной цели (Лютянский, 2011).

Схожую классификацию предлагает Л.В. Фадеева. Она выделяет следующие виды оценки:

1. Рациональная оценка.

Рациональная оценка может быть выражена в абстрактных понятиях, в мировоззрении, в принципах и правилах поведения героев. В ее основе могут лежать идеологические, нравственные, религиозные и другие мотивы.

2. Эстетическая оценка.

Предметом эстетической оценки является не реальность как таковая, а отношение действительности к мере человеческого рода, к целостному человеку. Она вызывает у адресата оценки определенные субъективные чувства, переживания, положительные или отрицательные.

Выделяют две стороны эстетической оценки:

1. Объективная (рациональная) сторона.

Объективная сторона эстетической оценки называется эстетической ценностью и характеризует объект в его отношении к субъекту.

2. Субъективная (эмоциональная) сторона.

Субъективная сторона эстетической оценки является собственно эстетической оценкой и характеризует отношение субъекта к объекту (Фадеева, 2017).

Существуют различные точки зрения на то, являются ли оценочность и эмоциональность нерасторжимым единством или же различающимися понятиями. Ранее четко разделяли лексику на оценочную и эмоциональную. Со-

временные исследования представляют эмоционально-оценочную и рационально-оценочную лексику, что можно проследить в работах Л.М. Васильева, В.Т. Гак, Т.А. Трипольской, Н.Д. Арутюновой, Н.Н. Мироновой и др. Лингвисты В.К. Харченко и Н.А. Лукьянова предлагают рассматривать эмоциональность и оценочность как компоненты понятия «экспрессивность» (Насалевич, 2015). Е.М. Вольф разводит компоненты «эмоциональность» и «оценочность», рассматривая их как часть и целое. Различие этих компонентов подтверждает и тот факт, что отдельным подклассам эмоциональных явлений функция оценки свойственна не всегда. И действительно, эмоционально окрашенное слово не всегда содержит оценку и наоборот (Стаценко, 2011). Е.Л. Телицына утверждает, что эмоциональность и оценочность не являются взаимозаменяемыми понятиями. Оценка может и не связываться с проявлением эмоций, а только заключаться в выражении отношения говорящего к характеризуемому предмету с точки зрения представления о нем в общеоценочном плане (Телицына, 2016). По мнению И.В. Арнольд эмоциональный и оценочный компоненты лексического значения нередко сопутствуют друг другу в речи, поэтому их часто смешивают. Но совпадение компонентов далеко не обязательно; присутствие одного из компонентов не влечет за собой обязательного присутствия другого (Арнольд, 2002).

В.И. Шаховский, напротив, утверждает, что оценка предполагается всегда, когда речь идет об эмоциях (Стаценко, 2011). Н.Д. Арутюнова отмечает, что выделение эмоциональной оценки в языке носит условный характер, т.к. эта оценка не существует в чистом виде. Е.М. Вольф и Н.А. Лукьянова эмоциональной оценкой называют отраженные и закрепленные в семантике языкового знака чувства субъекта, связанные с оценкой какого-либо объекта (Насалевич, 2015). На взаимообусловленность категорий оценки и эмоциональности указывают следующие моменты:

1. Положительная оценка связана с эмоциями одобрения, восхищения и подобными, а отрицательная – с неодобрением, возмущением и пр.

2. Как правило, оценка вызывает эмоции и нередко проявляется через них.

3. Оценка может быть и чисто рациональной, а эмоция, как правило, предполагает оценку (Погорелова, Яковлева, 2013б).

В нашем исследовании мы принимаем точку зрения лингвистов, считающих, что категория оценки и категория эмоциональности являются нерасторжимым единством.

Таким образом, проанализировав изученный материал, можно сделать вывод, что эмоционально-оценочная лексика – это лексика, которая представляет собой не просто констатацию окружающей действительности, но и передает эмоциональное состояние говорящего по отношению к ней, выражает его субъективное восприятие событий и фактов реальности с точки зрения его ценностей. Употребляя такую лексику, говорящий не просто называет предметы и явления, он осознанно или подсознательно демонстрирует собеседнику, какое значение они имеют для него и какие эмоции вызывают.

1.3. Виды и функции эмоционально-оценочной лексики

Эмоционально-оценочная лексика представляет собой сложное языковое явление, поэтому дать ее однозначную классификацию является затруднительным.

Д.Э. Розенталь предлагает следующую классификацию эмоционально-оценочной лексики:

1. Слова, имеющие выраженную языковыми средствами эмоциональную окрашенность (granny, dear, sonny, hell-fire).

2. Бранные слова (scum, scoundrel, rascal).

3. Междометия (Oh my God!) (Розенталь, 1985).

И.Б. Голуб, М.А. Теленкова выделяют:

1. Слова с ярким коннотативным значением, содержащие оценку фактов, однозначную характеристику людей – они, как правило, однозначны (small-minded).

2. Многозначные слова, нейтральные в основном значении, получающие качественно-эмоциональный оттенок при переносном употреблении (goat, donkey).

3. Слова с суффиксами субъективной оценки, передающие различные оттенки чувств (girly).

В.И. Шаховский к экспрессивной лексике относит междометия, эмоционально-усилительные наречия, бранные и ласкательные слова, эмотивно-оценочные прилагательные (Стаценко, 2011).

Т.Ю. Колясева предлагает делить оценочную лексику на несущую 1) авторскую оценку в целях эмоциональной оценки героев, их образа жизни, выражения иронии, попытки воздействовать на читателя, оценки звуковых проявлений и действий; 2) оценку, данную персонажами; 3) самооценку (Насалевич, 2015).

И.Б. Голуб утверждает, что эмоционально-экспрессивные слова распределяются между книжной, разговорной и просторечной лексикой.

В книжных стилях используется лексика:

- ироническая (knight-errantry);
- неодобрительная (pedantic, airs and graces);
- презрительная (disguise, bribable).

К разговорной лексике относятся слова:

- ласкательные (dearie);
- слова, выражающие отрицательную оценку называемых понятий (small fry, mettlesome, giggle, brag).

В просторечии употребляются слова, которые находятся за пределами литературной лексики. Среди них могут быть слова:

- содержащие положительную оценку называемого понятия (dogsboddy, brainy, funky);

- выражающие отрицательное отношение говорящего к обозначаемым ими понятиям (go barmy, slimsy, cunning) (Голуб, 2001).

Эмоционально-оценочная лексика употребляется в художественных текстах с целью воссоздания эмоциональной действительности и создания образов героев (Бондаренко, 2014). Она позволяет передавать положительные и отрицательные эмоции героев, авторское отношение к персонажам, предметам, ситуациям и т.п. А.С. Стаценко отмечает, что эмоционально-оценочная лексика призвана реализовать какие-либо интенции автора или же самих героев – это могут быть такие интенции, как оскорбление, приказ, похвала и т.д. (Стаценко, 2011).

Выделяют также такие функции эмоционально-оценочной лексики, как:

1. Описательно-характерологическая функция (создание психологического портрета образа персонажей).
2. Интерпретационная функция (эмоциональная интерпретация мира, изображенного в тексте).
3. Эмоционально-оценочная функция (оценка мира, изображенного в тексте).
4. Интенциональная функция (обнаружение внутреннего эмоционального мира образа автора).
5. Эмоционально-регулятивная функция (воздействие на читателя) (Анисимова, 2009).

Принимая во внимание и обобщив рассмотренный выше теоретический материал, определим основания для классификации эмоционально-оценочных единиц, использованных в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия» по выполняемой ими функции:

1. Характеристика персонажа/события.
2. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.
3. Характеристика взаимоотношений между персонажами.
4. Передача эмоционального состояния персонажа.

5. Воздействие на читателя.
6. Реализация интенции персонажа (оскорбление, приказ, похвала и т.д.)
7. Передача авторского отношения к персонажу/событию.
8. Выражение самооценки персонажа.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретического материала был сделан ряд выводов:

1. В художественном произведении действительность изображается в соответствии с интенциями автора посредством художественных образов, охватывающих совершаемые героями поступки, поведение и общение, мысли, чувства и пр. Речь художественного произведения допускает отклонения от языковой нормы, а также отличается образностью и эмоциональностью, что позволяет сделать вывод о насыщенности художественного произведения эмоционально-оценочной лексикой.

2. В структуре значения слова выделяют денотативный и коннотативный компоненты. В структуре коннотации выделяют четыре компонента: оценочный, эмотивный, функционально-стилистический и экспрессивный. Эмотивным компонентом значения слово обладает, если выражает какую-либо эмоцию или чувство; оценочным – если оно выражает определение объекта, при котором выявляется его положительное или отрицательное значение для субъекта. Оценка и эмоциональность связаны, так как оценка нередко проявляется через эмоции, а эмоция, как правило, предполагает оценку.

3. Существуют различные классификации эмоционально-оценочной лексики по разным основаниям: по характеру, по стилю, по субъекту оценки и пр. Так как эмоционально-оценочная лексика представляет собой довольно сложное явление, дать ее однозначную классификацию невозможно.

В художественном произведении посредством эмоционально-оценочных единиц автор может характеризовать персонажей или события, взаимоотношения между персонажами, передавать их эмоциональное состояние, самооценку, отношение к другим людям; также автор может выражать свое отношение к персонажам или событиям и оказывать воздействие на читателя.

ГЛАВА II. АНАЛИЗ ФУНКЦИЙ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ОЦЕНОЧНОЙ ЛЕКСИКИ В ТРИЛОГИИ ДЖОНА ГОЛСУОРСИ «СОВРЕМЕННАЯ КОМЕДИЯ»

2.1. Анализ специфики трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия»

Трилогия Джона Голсуорси «Современная комедия» включает в себя романы «Белая обезьяна» (1924), «Серебряная ложка» (1926) и «Лебединая песня» (1928). Эти романы являются продолжением «Саги о Форсайтах», но могут рассматриваться и как отдельные произведения.

В «Современной комедии», как и в «Саге о Форсайтах», основными темами являются семья, брак, искусство, однако, значительное внимание уделяется и общественной жизни послевоенной Англии, кризису буржуазного общества. Речь идет уже о новом, молодом поколении Форсайтов с их ярко выраженным стремлением взять от жизни все возможное, с их жадной жаждой наслаждений. Они не удовлетворены своей жизнью, мечтают в кругу ее противоречий, не дорожат традициями своих отцов и дедов, ищут новых и острых ощущений, и эта постоянная погоня за развлечениями, отсутствие опре-

деленных занятий и идеалов, циничное отношение к окружающему опустошают их души.

Кроме того, в «Современной комедии» развивается тема крушения Форсайтов; Голсуорси признает историческую закономерность этого процесса и грустит об уходящем прошлом. Именно поэтому ключевой фигурой трилогии является Сомс Форсайт. Для Голсуорси, которого страшит неясное будущее, Сомс является олицетворением стабильности и надежности; с ним автор связывает свои представления о лучшей поре жизни. Создается впечатление, что автор отождествляет себя с Сомсом, наделяя его теми ценностями, которые присущи ему самому.

Вообще, отличительной особенностью трилогии, как и творчества Джона Голсуорси в целом, является то, что внутренний монолог героев обычно переплетается с авторской речью и переходит в нее. В связи с этим, при анализе эмоционально-оценочной лексики в трилогии является сложным разграничить оценку героев автором и другими персонажами.

«Современная комедия» пронизана иронией в большей степени, нежели «Сага о Форсайтах», и, на наш взгляд, это связано со спецификой самих героев романов. Молодое поколение смотрит на мир несколько иначе, воспринимает происходящие события более легкомысленно; многие из них, например, Майкл Монт, используют иронию как механизм самозащиты, скрывая свои истинные чувства и свою уязвимость.

В целом, само название «Современная комедия» отражает настроение трилогии – то, что происходит в мире, не что иное, как самая настоящая комедия, а люди, подобно актерам, меняют роли, в бесплодных попытках найти себя.

2.2. Особенности употребления эмоционально-оценочной лексики в трилогии

Трилогия «Современная комедия» содержит в себе значительное количество примеров употребления эмоционально-оценочной лексики. Роман «Белая обезьяна» содержит 598 примеров, «Серебряная ложка» – 707, «Лебединая песня» – 988. Учитывая то, что объем романов практически одинаков, можно заметить, что степень их насыщенности эмоционально-оценочной лексикой существенно различается. Вероятно, это непосредственно связано с событиями, имеющими место в романах – в «Белой обезьяне» много внимания уделяется сфере политики и бизнеса, личные переживания героев затронуты не так глубоко, как в последующих романах, поэтому эмоционально-оценочная лексика присутствует здесь в незначительном объеме. «Серебряная ложка» повествует о бурном конфликте Флер Монт с Марджори Феррар, характеризующемся интригами и взаимной ненавистью обеих сторон, о неразделенной любви Френсиса Уилмота, поэтому количество примеров эмоционально-оценочной лексики в этом романе возрастает. Что касается «Лебединой песни», то здесь перед читателем предстает целый спектр эмоций – вновь вспыхнувшие чувства Флер и Джона друг к другу, ревность их супругов, страх Сомса за дочь, горе Флер, когда рухнули ее мечты и надежды. Кульминацией романа становится отчаянный порыв Сомса спасти дочь во время ей же устроенного пожара, завершившийся его смертью. Неудивительно, что данный роман превосходит остальные два романа трилогии по степени насыщенности эмоционально-оценочной лексикой.

В основном, в трилогии употребляется эмоционально-оценочная лексика негативного характера – несущая презрительную, неодобрительную, ироническую окраску. Вероятно, это связано с тем, что члены семейства Форсайтов считают себя солью земли, а богатство – критерием значимости человека. К тому же, как уже упоминалось ранее, большое внимание в трилогии уделяется вопросам политики и общественной жизни страны, которые вызывают у героев неодобрение и осуждение; так же, поднимается проблема отцов и детей – непонимание между двумя поколениями порождает их снисходительное, ироническое отношение друг к другу или же негодование. По-

мимо этого, жизнь главных героев наполнена не самыми радостными событиями, вызывающими глубокие переживания, которые они прячут за маской напускного презрения и насмешливости. Уменьшительно-ласкательные и шуточные слова встречаются не так часто, опять же по той причине, что герои предпочитают не показывать свои теплые чувства или же не умеют их показывать. К тому же, и отношения между многими из них сложно назвать теплыми. Интересным является то, что наибольшее количество ласкательных слов употребляется по отношению к собачкам Флер, даже Сомс, внешне холодный, не может удержаться от выражения нежных чувств по отношению к питомцу.

Является важным заметить, что герои, относящиеся к молодому поколению, в целом более категоричны в оценке событий или персонажей и более непосредственны в выражении своих эмоций, чем представители «старого» поколения. Однако, Сомс Форсайт является промежуточным звеном между этими двумя группами – его суждения о других людях часто бывают едкими и язвительными, окружающие нередко выводят его из себя – что характерно для молодежи, но его эмоции выражаются не внешне, а в его внутренней речи – что свидетельствует о его сдержанности, присущей «старикам».

Что касается стилистической окраски эмоционально-оценочной лексики, использованной в трилогии, хотелось бы отметить, что большинство примеров относится к разговорной лексике. Книжная лексика представлена мало, так как в основном в романах трилогии преобладают либо диалоги между персонажами, либо же их внутренняя речь. Просторечная лексика также почти не присутствует, вероятно, в силу того положения в обществе, которое занимают герои и в силу их образования.

Таким образом, можно сделать вывод о чрезвычайной насыщенности трилогии в большей степени разговорной эмоционально-оценочной лексикой, носящей преимущественно негативный характер.

2.3. Функционирование эмоционально-оценочной лексики в трилогии

Уточнив специфику произведения и особенности употребления эмоционально-оценочной лексики в романе, рассмотрим следующие примеры, приведя их в классификации по выполняемой в тексте функции:

Начнем с первой части трилогии – романа «Белая обезьяна».

1. Характеристика персонажа/события; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

Первый роман трилогии – «Белая обезьяна» – с первых строк представляет читателю образ сэра Лоренса Монта, размышляющего о политической и общественной жизни страны и о своем месте в ней. Сэр Лоренс не желает отождествлять себя с членами своего клуба, которых он не уважает и осуждает; он ставит себя выше их:

The captains and the kings had departed from “Snooks” before he entered it, for he was not of that catch-penny crew, now paid off, no sir... (Galsworthy, 2016: 11).

Характеристикой сэра Лоренса могут служить и следующие высказывания Сомса о нем:

Narrow-headed baronet chap – was he mocking? (Galsworthy, 2016: 45)

Incurably frivolous, this tittupping baronet! (Galsworthy, 2016: 52)

Употребление Сомсом презрительных выражений *narrow-headed baronet chap, this tittupping baronet* ярко отражает его отношение к сэру Лоренсу, который раздражает его своей непрактичностью, легкомысленными замечаниями и болтливостью.

Сомс, будучи членом совета директоров акционерного общества, относится к другим членам совета презрительно – по отношению к лорду Фонте-ною он употребляет выражение *old guinea-pig* (Galsworthy, 2016: 230), Мозергилла – *old Dosey Cosey* (Galsworthy, 2016: 90), но особую неприязнь и недоверие у него вызывает Элдерсон:

He looked again at Elderson – sweetish face, bald head rather like Julius Caesar’s... (Galsworthy, 2016: 50).

Употребление слова *sweetish* показывает настороженность Сомса по отношению к Элдерсону – «приторное» лицо этого человека вызывает у него подозрения.

2. Характеристика персонажа/события; передача эмоционального состояния персонажа.

Сомс не единственный человек, которого раздражает «двенадцатый баронет». Флер тоже относится к нему с некоторым нетерпением:

He was a noticing old Bart! (Galsworthy, 2016: 21)

Это высказывание подчеркивает ее досаду по поводу проницательности сэра Лоренса, догадавшегося о связи Флер с Уилфридом Дезертом, другом ее мужа.

Майкл Монт является воплощением доброты и милосердия. Он добр не только к своим близким, но и ко всем окружающим.

He's got the sack – poor devil! (Galsworthy, 2016: 57) – такова его реакция на то, что упаковщика Бикета выставили из редакции за кражу книг. Выражение *poor devil* подчеркивает жалость Майкла к Бикету, показывает то, что Майкл способен испытывать сострадание даже к человеку, совершившему проступок.

3. Характеристика персонажа/события; передача авторского отношения к персонажу.

Образ Флер не является положительным. Автор описывает ее следующим образом:

She would stand sometimes in the centre of this room, thinking – how to “bunch” her guests... (Galsworthy, 2016: 16).

Слово *bunch* обычно употребляется с существительными, обозначающими неодушевленные предметы и переводится как «собирать в пучки, пачки; связывать», и, используя его в данном случае, автор подчеркивает, что Флер, которой гости нужны лишь для антуража, приглашает их не из-за того, что они ей интересны; она «подбирает» их как цветы в букете, учитывая то,

насколько они модные, востребованные и насколько хорошо они смотрятся вместе.

4. Характеристика персонажа/события; характеристика взаимоотношений между персонажами.

Флер до сих пор тяжело переживает разрыв с Джоном Форсайтом. Мужа она не любит, но относится к нему тепло и ценит его поступки, например, готовность Майкла выполнять малейшую прихоть Флер, как во время болезни, так и в целом в течение всей их совместной жизни – ...*how jumpy he was when she had a cold – and how he always came home to tea...* (Galsworthy, 2016: 28).

5. Характеристика персонажа/события.

Майкл не подозревал о связи жены с Уилфридом Дезертом до самого конца, он не замечал, что Уилфрид стал избегать его. Как он выразился: *Wilfrid was a rum chap – he went “dark” so suddenly!* (Galsworthy, 2016: 60) Выражение *rum chap* акцентирует внимание на том, что Майкла ввело в недоумение то, что увидев его на улице, Уилфрид развернулся и ушел в противоположную сторону; однако, Майкл считал это очередной причудой Уилфрида, ведь Дезерт был эксцентричной, творческой натурой – как описывает его автор: *He was seldom to be found, however, in his nest, and was felt to be a rare bird...* (Galsworthy, 2016: 37).

Упаковщик Бикет горячо любит свою жену и, потеряв работу, выходит на улицу продавать воздушные шары. Его жена, Викторина, наблюдая за тем, как он стоит там в любую погоду, не выдерживает и идет просить Майкла о помощи. Майкл отмечает для себя, что она чрезвычайно красива – *Sort of Mona Lisa-ish!* (Galsworthy, 2016: 115). В данном примере слово *Mona Lisa-ish* подчеркивает то, насколько изысканной и редкой является красота Викторины.

Сомс, находясь в доме своей сестры, замечает на каминной полке фигурку: *He took a little monster off the mantelboard. Picked up by his nephew Benedict in an Eastern bazaar the year after the War...* (Galsworthy, 2016: 80).

Критическая оценка Сомсом низкосортной статуэтки и, в целом, то, что он обратил на нее внимание, показывает его нам, как истинного знатока искусства, который всегда замечает подобные вещицы.

6. Характеристика взаимоотношений между персонажами.

К жене Сомс относится с напускным пренебрежением: *I see nothing of her – she’s got her own mother down – they go gadding about* (Galsworthy, 2016: 41).

Пытаясь наполнить свою жизнь эмоциями и найти свое счастье, Флер заводит роман на стороне с Уилфридом Дезертом. Уилфрид влюбляется в нее без памяти. Как он выражается, она «околдовала» его: *She has bewitched me* (Galsworthy, 2016: 38). Эти слова подчеркивают то, что развитие отношений с Флер происходит не по воле Уилфрида, он противится этому из уважения к Майклу, но в конце концов чары Флер берут свое, и он сдается.

7. Характеристика взаимоотношений между персонажами; передача эмоционального состояния персонажа.

Однако, Флер относится к Уилфриду не столь серьезно, и он это понимает. В своей внутренней речи Уилфрид ведет воображаемый диалог с Флер и наделяет ее следующей репликой: *Stay, and be my tame cat, Wilfrid!* (Galsworthy, 2016: 38) Выражение *tame cat* подчеркивает негодование Дезерта по поводу того, что Флер занимает ведущую позицию в их отношениях, что она принимает решения по поводу их развития, и что она не может определиться, чего она хочет, играя с ним и забывая, что он человек, и у него есть чувства.

8. Передача эмоционального состояния персонажа.

Wilfrid and Michael – they might go to the deuce! (Galsworthy, 2016: 133) – данная реплика принадлежит Флер и подчеркивает то, что она запуталась, не может разобраться в себе, однако, виновниками своих душевных терзаний она считает не саму себя, а Майкла и Уилфрида, и использование бранного слова *deuce* акцентирует ее бессилие и злость на то положение, в котором она оказалась.

После того, как Уилфрид рассказывает Майклу о том, что он влюблен в его жену, Майкл находится в смятении:

And all poor devils who are in distress – the heart – oh! darn the heart!
(Galsworthy, 2016: 72)

Использование бранной лексики подчеркивает отчаяние Майкла по поводу того, что друг потерян для него навсегда, что любовь разрушает все на своем пути.

Майкл не обвиняет в произошедшем ни друга, ни жену. Он знает о слабости Флер – о том, что она любит принимать знаки внимания. На приеме, где состоялся разговор с Уилфридом, Майклу приходит в голову следующее:

He could not help the cynical thought: “She’s hooked old Chalfont”
(Galsworthy, 2016: 72) – его замечание пропитано горечью, в тот момент факт, что Флер флиртует с кем-то, казался ему циничным, и слово *hooked* подчеркивает это – если раньше он относился к ее слабости снисходительно, то в этот раз это задело его.

9. Передача эмоционального состояния персонажа; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

Викторина становится натурщицей, и когда выставляют картину, на которой написана она, и ее видит Бикет – его охватывает жгучая ревность и смятение, и это демонстрирует следующий пример: *“Models!” he said: “Pynters –yes, I’ve ‘eard of ’em – Swines!”* (Galsworthy, 2016: 209) Употребляя слово *swines*, он выражает всю свою ярость к художникам, считая, что все они состоят в связи со своими натурщицами.

10. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

Одной из центральных фигур в романе «Белая обезьяна» является Сомс Форсайт. Человек внешне сдержанный, он способен на бурные эмоции, которые прячет внутри себя. Больше всего на свете он любит дочь. В момент, когда на свет появляется его внук, Сомс спешит к Флер, повторяя: *Poor child! Poor little thing!* (Galsworthy, 2016: 258) Это подчеркивает то, что несмотря на

то, что она сама уже мать, он относится к ней как к ребенку. Он говорит о дочери: *...but she had a good little head on her...* (Galsworthy, 2016: 45). Уменьшительно-ласкательное выражение *good little head* снова акцентирует его нежное отношение к Флер, как к маленькой девочке.

В душе Сомса еще звучит отголосок ревности к Просперу Профону, давнему увлечению его жены: *That diabolical foreign chap, Prosper Profond, had long been gone he didn't know where...* (Galsworthy, 2016: 76). Слово *diabolical* подчеркивает ту досаду, которую Сомс испытывает к Профону, причинившему ему столько неприятностей.

11. Выражение самооценки персонажа.

Флер знает, что отец любит ее, но она не относится к нему с должным вниманием, однако, судя по ее реплике – *“I know, Dad,” she said: “I’m a selfish pig”* (Galsworthy, 2016: 94), она осознает, что несправедлива к нему.

12. Выражение самооценки персонажа; передача эмоционального состояния персонажа.

Несмотря на обожание мужа, Флер чувствует пустоту в душе. Она говорит сама про себя: *She was decorative!* (Galsworthy, 2016: 173)

Прилагательное *decorative* обычно является характерным для описания вещей, а не людей. В данном случае оно делает акцент на том, что Флер тяготила ее жизнь, которая казалась для нее ненастоящей и окруженной декорациями, и себя она оценивает, как одну из этих декораций.

13. Реализация интенции персонажа; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; передача эмоционального состояния персонажа.

Как оказалось, Сомс обладает хорошей интуицией – Элдерсон сбежал, разорив пайщиков. *Your precious schoolfellow’s levanted...* (Galsworthy, 2016: 225) – так сообщил он сэру Лоренсу о побеге Элдерсона, и в слове *precious* кроется злорадство по поводу того, что Сомс предупредил сэра Лоренса о ненадежности Элдерсона, но баронет лишь отмахивался, ссылаясь на то, что

Элдерсон его старый школьный товарищ. Этим высказыванием Сомс хочет упрекнуть сэра Лоренса.

Жена Сомса – француженка, и из-за ее горячей любви к Родине и презрения Сомса к Франции у них часто возникают стычки – *You English are so sloppy*. – говорит Аннет – *Your slop is in your thought and your talk...* (Galsworthy, 2016: 103). Употребляя слова *sloppy*, *slop*, она выражает свое пренебрежение к англичанам.

14. Реализация интенции персонажа.

Однако, Сомс тоже не остается в долгу: *Your precious Government has put business into Queer Street with a vengeance* (Galsworthy, 2016: 104) – выражения *precious* и *Queer Street* показывают нам намерение Сомса, уязвленного замечанием Аннет, доказать ей ничтожность Франции.

Майкл, пытаясь урезонить Бикета, употребляет то же слово, что и Бикет по отношению к художникам – *No more swine than you are, Bicket...* (Galsworthy, 2016: 209). Он жалеет Бикета, но в то же время негодует, что упаковщик дурно думает о своей жене, позирующей ради их совместного благополучия, и хочет упрекнуть его.

15. Передача эмоционального состояния персонажа; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; характеристика персонажа/события.

Несмотря на всю свою внешнюю холодность, сдержанность и язвительность, Сомс способен и на нежные чувства. Следующий пример иллюстрирует его эмоции по поводу собачки Флер:

The way the little beast stared with those boot-buttons! (Galsworthy, 2016: 45)

Сомс называет глаза собачки «пуговицами для башмаков». Это выражение несет ироническую окраску, но мы видим, что за этой иронией Сомс, внешне всегда невозмутимый и не склонный к сантиментам, маскирует то, что его растрогала привязанность песика к нему.

16. Передача авторского отношения к персонажу; воздействие на читателя.

Описывая встречу Майкла и Бикета, автор говорит следующее: *He saw the little snipe's lips quivering, and reached for his overcoat* (Galsworthy, 2016: 127).

Выражение *little snipe* показывает нам, что автор не только сам относится с сочувствием к бедному упаковщику, который воровал книги, чтобы обеспечить хорошее питание жене, тяжело переболевшей пневмонией, но и пытается пробудить жалость к нему у читателя.

Перейдем ко второй части трилогии – роману «Серебряная ложка».

1. Характеристика персонажа/события.

Покинув редакцию, Майкл с головой уходит в политику и становится ярким сторонником фоттгартизма, – однако, решение занять место в Парламенте не принадлежит целиком и полностью ему: *She watched Michael's career, with the fostering eye of a godmother...* (Galsworthy, 2007: 12) – ироническое замечание автора, касающееся Флер, показывает нам, что она прикладывала все усилия для того, чтобы «продвигать» Майкла в том направлении, которое она считала нужным и соответствующим ее целям.

В этом романе мы видим совершенно другой образ Сомса – как говорит автор: *Soames had become almost too countrified for a Forsyte* (Galsworthy, 2007: 13). Он увлекся рыбалкой и сельским хозяйством, начал играть в гольф.

2. Характеристика персонажа/события; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

Цель Флер была проста – окружить себя популярными и влиятельными людьми. Из-за этого и разросся ее конфликт с одной из ее приятельниц, Марджори Феррар, которая в разговоре с другом на приеме у Флер охарактеризовала ее как *a born little snob* (Galsworthy, 2007: 36).

От сдержанности Сомса не осталось и следа, когда он стал невольным свидетелем того, как Марджори Феррар оскорбляет его дочь. Даже от взгляда, которым он наградил ее, Марджори стало не по себе: “*Who was that old*

buffer?” she asked of the soft man... (Galsworthy, 2007: 37). Употребление выражения *old buffer* подчеркивает то, что Марджори абсолютно бесцеремонна и нахальна.

Флер слова Марджори задела, отчасти и потому, что в какой-то мере являлись правдой, и она не осталась в долгу. Будучи вне себя от досады, она разослала знакомым письма, назвав в них Марджори *a snake of the first water* (Galsworthy, 2007: 55).

Конфликт доходит до иска в суд со стороны Марджори. Сомс предлагает Марджори деньги, пытаясь уладить конфликт, который, по его мнению, *feverish* (Galsworthy, 2007: 80), *petty* (Galsworthy, 2007: 80) и *idiotic* (Galsworthy, 2007: 198), – что показывает его как человека, не привыкшего выносить сор из избы.

Как отмечает автор, Марджори «набросилась» на эти деньги: *She almost jumped at it* (Galsworthy, 2007: 148), – и это разъясняет читателю, что для Марджори дело в суде было вопросом не чести, а денег – она привыкла жить на широкую ногу и погрязла в долгах.

Марджори относится к иску несерьезно: *The whole thing was topsy-turvy!* (Galsworthy, 2007: 192)

Марджори прибывает в дом лорда Шропшира, своего деда, по его приглашению. Он пытается поговорить с ней о деле в суде и о том, что она позорит честь семьи, но единственный вывод, который Марджори делает из всей беседы, это: *Grandfather was too frightfully spry!* (Galsworthy, 2007: 190)

Когда Френсис Уилмот предложил Марджори выйти за него замуж, ее реакция была следующей: *He was a baby!* (Galsworthy, 2007: 75) Ей казались смешными его представления об отношениях между мужчиной и женщиной. Однако, она была не прочь выйти за него, но, увы, Френсис был беден, и Марджори отдала предпочтение сэру Александру Мак-Гауну, члену Парламента.

3. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; передача эмоционального состояния персонажа.

Мак-Гаун – вспыльчивый и эмоциональный человек – врагов Марджори он считает своими врагами и решает мстить всеми способами – например, обрушиться с жесткой критикой на речь Майкла в Парламенте: *Wait till he launches this precious Foggartism they talk of – dreary rot!* (Galsworthy, 2007: 75)

И когда сэр Александр дает едкий комментарий речи Майкла в Парламенте, после заседания Майкл говорит Мак-Гауну о неприемлемости его поведения в довольно грубых выражениях – *...you behaved like a dirty dog...* (Galsworthy, 2007: 103), что привело к драке.

Суд Марджори проиграла, все ее секреты были вынесены на всеобщее обозрение, но ее это не задело, в отличие от сэра Александра, для которого судебное заседание стало адом: *It was hell to me!* (Galsworthy, 2007: 232) – он находится в отчаянии, ведь его идеал рухнул – Марджори не так непорочна, как он полагал.

Поступок Марджори приводит Сомса в бешенство, и он отзывается о ней не иначе как *red-headed cat* (Galsworthy, 2007: 38) и *insolent baggage* (Galsworthy, 2007: 38), что показывает его злость и презрение по отношению к ней.

В рамках эксперимента Майкл селит бедняков в загородном доме в качестве работников на птичнике, но с самого начала ему уже ясно, что к успеху это дело не приведет: *Rum team!* (Galsworthy, 2007: 85) Так и вышло, один из работников покончил жизнь самоубийством, после чего Майкл окончательно разочаровался в фоттгартизме.

4. Передача эмоционального состояния персонажа; характеристика персонажа/события.

Встретив тех самых бедняков, Майкл не может удержаться от жалости: *Poor creatures!* (Galsworthy, 2007: 19)

Судя по высказыванию Марджори *...that fluffy something called “real love” ...* (Galsworthy, 2007: 109), искренние и глубокие чувства ей незнакомы и, это делает ее несчастной.

5. Характеристика взаимоотношений между персонажами.

С целью не жить в бедности Марджори состоит в отношениях с сэром Александром Мак-Гауном. Он без ума от нее, и именно он настоял на иске против Флер. Однако, она его не любит и относится к его проявлениям чувств снисходительно – *His stuffy passions!* (Galsworthy, 2007: 216)

6. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

Марджори считает, что Майклом управляет жена, и, в целом, она относится к их семейным взаимоотношениям презрительно и насмешливо: *Michael's such dead nuts on her that he's getting dull; though it's partly Parliament, of course* (Galsworthy, 2007: 36).

Сомс любит проводить время с внуком, который, по его словам, «заятный паренек» – *an engaging little chap* (Galsworthy, 2007: 15) – довольно сдержанное выражение, однако, по нему можно понять привязанность Сомса к внуку, которую в силу своей сдержанности он не показывает открыто.

Встреча с Френсисом Уилмотом стала для Марджори глотком свежего воздуха – *...he was a new flavour...* (Galsworthy, 2007: 107) – он был старомоден, и ее это забавляло.

После разрыва с Марджори Френсис слег, и, оправившись от болезни, он оправился и от болезненной тоски по возлюбленной: *Tell her I'm through with that fool business* (Galsworthy, 2007: 166). Выражение *fool business* подчеркивает то, что Френсис сам понимает теперь, что попытка найти свое счастье с Марджори была ошибкой.

Френсис ненавидит Мак-Гауна, и он не единственный, кто так относится к нему. Сэр Александр – человек крайне неприятный. Сомс отзывается о нем следующим образом: *hairy haberdasher* (Galsworthy, 2007: 99).

7. Выражение самооценки персонажа.

Критика Мак-Гауном речи Майкла в Парламенте действительно причиняет Майклу неприятности – он и так не уверен в себе, сомневается в разумности фотггартизма: *Is it all right – is it what I think it, or am I an ignorant fool?* (Galsworthy, 2007: 94)

Майкл опасается, что остальные члены Парламента будут думать о нем следующее: *Young fellow – teaching your grandmother to suck eggs – shut up!* (Galsworthy, 2007: 32)

Флер, не посвященная в эксперимент Майкла, так как он посчитал, что ей это будет не интересно, чувствует себя бесполезной для общества, и, когда Френсис Уилмот слег, спеша к нему на помощь, она ощущает себя благодетельницей; как она сама себя называет – *ministering angel* (Galsworthy, 2007: 160) – данный пример указывает на то, что для Флер важно было продемонстрировать свое милосердие с целью доказать самой себе, что она не эгоистка.

8. Характеристика персонажа/события; воздействие на читателя.

Майклу приходит письмо от некой миссис Бергфелд, которая просит его о помощи – они с мужем иммигранты и живут за чертой бедности. Посетив их лично, Майкл увидел миссис Бергфелд – *a ghostly woman* (Galsworthy, 2007: 30), как называет ее автор с целью подчеркнуть ее изможденность.

9. Передача эмоционального состояния персонажа; характеристика взаимоотношений между персонажами.

Еще в первой главе автор вводит нового персонажа – в Англию из Америки прибыл Френсис Уилмот, шурина Джона Форсайта. Остановился он в доме Монтов, что доставляет Майклу дискомфорт: *And now had come this stranger, bringing reminder that one played but second fiddle to that young second cousin and first lover...* (Galsworthy, 2007: 25) – в Майкле снова просыпается ревность и осознание того, что он никогда не будет для Флер на первом месте.

После суда Флер избегает общества и хочет отправиться в кругосветное путешествие. Майкл не может с ней поехать из-за парламентской сессии, поэтому с ней отправляется Сомс. И, когда Флер прощается с Майклом, автор отмечает, что для нее это крайне нелегко – *aching business* (Galsworthy, 2007: 250), и тут мы понимаем, что к мужу она действительно привязана всей душой несмотря на то, что она его не любит.

Далее рассмотрим примеры из последнего романа трилогии – «Лебединая песня».

1. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

В стране на момент действия происходит Всеобщая стачка, и старшие члены семьи Форсайтов сходятся в ее оценке – Уинифред считает, что это «раздражает» – *it's very annoying* (Galsworthy, 2003: 14), Вэл полагает, что забастовщики – «идиоты» – *Silly asses!* (Galsworthy, 2003: 12), а Сомсу принадлежат следующие слова: *These great crawling monsters!* (Galsworthy, 2003: 20) Их неодобрение можно понять – это люди, привыкшие к стабильности, живущие в достатке, и для них непонятно недовольство простого рабочего, им не знакома его жизнь.

Одна лишь Флер рада забастовке, потому что она дала ей шанс снова встретиться со своей первой любовью – Джоном Форсайтом, вернувшимся в Англию. Увидев его в столовой, она сочла, что он совсем не изменился: *He still had his sunny look...* (Galsworthy, 2003: 61). Слово *sunny* подчеркивает то, насколько Флер была очарована Джоном.

Однако, радость Флер длилась недолго, потому что Джон приехал в Англию с женой Энн, которую он любит всем сердцем – так он отзывается о ее глазах: *the best type of water-nymph* (Galsworthy, 2003: 52).

Флер ищет встреч с Джоном, который сначала сопротивляется своим чувствам, убеждает сам себя, что любит жену: *She was a darling...* (Galsworthy, 2003: 155), однако, вскоре он поддается чарам Флер.

Когда Сомс начинает замечать связь между Джоном и Флер, Флер понимает его волнение и жалеет его: *Poor old dad!* (Galsworthy, 2003: 127)

Майкл, узнав о прошлых отношениях между Джоном и Флер, чувствует жалость к влюбленным детям, которым не суждено было быть вместе: *Poor little devils!* (Galsworthy, 2003: 80)

Заболевает корью маленький сын Монтов, и Флер вынуждена сидеть дома, лишившись возможности видеться с Джоном, что принесло ей немало

страданий. Сомс, как никто, понимает это и жалеет ее: *She – poor little thing!* (Galsworthy, 2003: 111)

Майкл тоже осознает всю невыносимость ее нахождения взаперти, называя Флер следующим образом: *poor prisoner* (Galsworthy, 2003: 139).

В дом Монтов приходит Джун, предлагая Флер написать портрет у своего очередного подопечного. Сомс, заметив Джун, спешно покидающую их дом при его появлении, недоволен ее визитом – *She’s a stormy petrel...* (Galsworthy, 2003: 144) – отзывается он о Джун, считая, что ничего хорошего ее визит не предвещает.

2. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; реализация интенции персонажа.

Флер, сначала равнодушно отнесшаяся к предложению Джун о написании портрета, узнав, что ее подопечный пишет Энн, наводит Джун на мысль, что Джону тоже следует позировать, и соглашается позировать сама. Джун понимает, что для Флер – это повод увидеться с Джоном, и предостерегает его, что Флер избалована: *...she’s a spoiled child* (Galsworthy, 2003: 212). Джун убеждена, что Флер – эгоистка – *selfish little creature* (Galsworthy, 2003: 80), однако, Джон не прислушался к ней, и после очередной прогулки Флер соблазнила его.

3. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; передача эмоционального состояния персонажа.

Флер ненавидит жену Джона всей душой, в ее сердце живет жгучая ревность к той, что отобрала у нее Джона. Как она ее только не называет – *that American chit* (Galsworthy, 2003: 245), *that wretched American girl* (Galsworthy, 2003: 151), ей же принадлежат слова: *Damn Anne!* (Galsworthy, 2003: 106) Все эти выражения передают ее злобу и бессилие.

Изначально Сомс не замечает перемены в дочери, так как его мысли заняты другим – друг его племянника Вала, Стэйфорд, украл у Уинифред фамильную табакерку. Сомс крайне возмущен таким поступком: *“Ruffians like that,” muttered Soames, “oughtn’t to be at large”* (Galsworthy, 2003: 40).

Стэйнфорд, по его мнению, «воришка» – *sneak thief* (Galsworthy, 2003: 43), и от таких людей нужно держаться подальше.

Но решив вопрос с вором, Сомс обращает внимание на странное поведение дочери, и Флер это раздражает: *...here, of course, was Dad with his nose glued to the dining-room window* (Galsworthy, 2003: 58); *...he was ever so good, but he shouldn't always be dusting her – she wasn't a piece of china!* (Galsworthy, 2003: 58)

Самое страстное желание Сомса – «задушить» в дочери любовь к Джону: *...how to choke love in his own daughter for the son of his own wife...* (Galsworthy, 2003: 73). Но он понимает, что сделать ничего не в силах, и решает намекнуть Майклу о происходящем.

Джон испытывает угрызения совести по отношению к Майклу, которого считает достойным человеком: *Michael Mont! – a decent chap!* (Galsworthy, 2003: 239)

Когда Сомс слег после происшествия на пожаре, у его постели Флер проводит дни и ночи – *...with her eyes wistful and dark-circled, fixed on his face* (Galsworthy, 2003: 290) – она осознала, как была несправедлива к отцу, ее терзает чувство вины – ведь именно из-за нее он оказался при смерти.

4. Характеристика взаимоотношений между персонажами.

Флер упорно ищет встречи с Джоном. Угрызений совести она не испытывает, лишь иногда к ней приходит мысль – *...poor old Michael!* (Galsworthy, 2003: 33), что снова подчеркивает, что к мужу кроме жалости она ничего не испытывает.

5. Характеристика персонажа/события.

Майкл Монт оставил фоттгартизм, и теперь занимается благоустройством трущоб. Для решения вопросов, связанных с трущобами, был создан комитет, который помимо Майкла, сэра Лоренса и дяди Хилери включал лорда Шропшира, мистера Фанфилда, сквайра Бентуорта и мистера Монтросса. Они характеризуют друг друга следующим образом – лорд Шропшир – *very long in the tooth* (Galsworthy, 2003: 133), мистер Фанфилд –

fire-eating old buffer (Galsworthy, 2003: 133), сквайр Бентуорт – *a stout fellow* (Galsworthy, 2003: 135), а мистер Монтросс – *a domestic character* (Galsworthy, 2003: 136). Сомс, который по их просьбе позже вступил в комитет, был среди них единственным практичным и знающим толк человеком, что подтверждают слова Майкла о нем – *a steady head* (Galsworthy, 2003: 170).

Будучи крайне осторожной, Флер становится более ласковой с Майклом – он не должен подозревать о ее связи с Джоном: ... *he must not get any nonsense into his head about Jon!* (Galsworthy, 2003: 63) Это показывает нам Флер как человека, который на пути к своей цели не упускает ни единой мелочи, которая может помешать ее достичь.

Восхищаясь самоотверженностью Сомса во время пожара, Риггс отметил, что он – «настоящий чемпион» – *proper champion* (Galsworthy, 2003: 295).

6. Передача авторского отношения к персонажу; воздействие на читателя.

Флер ожидала новой встречи с Джоном, она так стремилась получить хоть немножко счастья, и автор пробуждает сочувствие и жалость читателя к ней, называя ее «дитя, обожженное дважды» – *the twice-burnt child* (Galsworthy, 2003: 190). Но Джон, узнав, что Энн ждет ребенка, обрывает связь с Флер, для которой разрыв стал ударом.

7. Передача эмоционального состояния персонажа.

Когда Сомс увидел дочь впервые после ее разрыва с Джоном, он ужаснулся ее лицу – ... *hungry and hard and feverish...* (Galsworthy, 2003: 266) – мы понимаем всю горечь утраты Флер, глубину ее страданий.

Сомсу невыносимо снова видеть убитую горем дочь; он корит себя за встречу с матерью Джона – ...*an ill-starred meeting in a Bournemouth drawing-room forty-six years before...* (Galsworthy, 2003: 266).

Сомс зол на то, что чувства вообще существуют в мире: *A dumb thing, affection – one couldn't put it into words!* (Galsworthy, 2003: 269)

Во время пожара, пытаясь спасти дочь от падающей сверху картинной рамы, Сомс принял удар на себя и получил тяжелые травмы, которые привели к летальному исходу. То, что Флер не хотела спастись, автор объясняет ее состоянием безрассудного отчаяния – *reckless desperation* (Galsworthy, 2003: 290). Избавить ее от этого отчаяния смогла только смерть отца, причинившая ей куда большее горе, чем утрата Джона.

Dreadful shock – dreadful! (Galsworthy, 2003: 281) – эти слова передают эмоциональное состояние старого клерка Грэдмена, когда он узнал о смерти Сомса. Самое большое горе причинила преждевременная кончина Сомса именно ему.

Когда закончилась забастовка и столовая закрылась, Флер, не имея возможности видеть Джона, чувствовала себя опустошенной: *I feel at a bad loose end, Michael, without the canteen* (Galsworthy, 2003: 81) – но и Майкл, и читатель прекрасно понимают, что скучает она вовсе не по столовой. Майкл, стараясь избавиться от душевных терзаний, с головой уходит в работу.

Недели без встреч с Джоном были для Флер «безотрадными» – *dreary weeks* (Galsworthy, 2003: 150). По этой причине Флер продолжала изводить себя – *...Fleur had continued to eat her heart out...* (Galsworthy, 2003: 190).

Когда Флер соблазнила Джона, он был в отчаянии – тот день для него стал самым «дрянным» – *the most wretched* (Galsworthy, 2003: 241).

Узнав о прошлом Джона и Флер, Майкл испытывает ревность – *...stung and half numbed by a jealousy...* (Galsworthy, 2003: 79).

8. Передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям; характеристика взаимоотношений между персонажами.

Ревность Майкла усиливается при виде жены: *Michael found her still seated there – a modern masterpiece – almost too perfect to touch* (Galsworthy, 2003: 179) – он боготворит Флер, и то, что ее любовь и красота достаются другому, ранит его в самое сердце.

Во время «заключения» Флер дома Майкл выполняет ее любую прихоть, и она признает, что он «милый как никогда» – *ever so sweet* (Galsworthy, 2003: 125). Но это не облегчает ее страданий.

9. Характеристика персонажа/события; передача эмоционального состояния персонажа.

Неопределенность в чувствах мучит Джона, и он решает, что лучший выход – посвятить себя работе: *Get to work and drop all these silly feelings!* (Galsworthy, 2003: 95), что подчеркивает его неспособность принять решение – он предпочитает убегать от проблем.

Флер страдает от мысли, что Джону не позволит быть с ней его «чертова совесть» – *that wretched conscience of his* (Galsworthy, 2003: 246), что показывает, что у нее самой совесть отсутствовала в принципе.

От Холли Сомс узнает, что между Флер и Джоном что-то произошло. Он с трудом сдерживает свое отчаяние и страх, поражаясь упрямству дочери: *What a wilful creature!* (Galsworthy, 2003: 263)

10. Реализация интенции персонажа.

Узнав о связи Флер и Джона, Сомс решает поговорить с Майклом, пытаясь преподнести все деликатно и, в какой-то мере, успокоить его, говоря, что это всего лишь наваждение: *It's just feverishness* (Galsworthy, 2003: 193) – но этими словами он успокаивает не только Майкла, но и себя, он сам хочет в это верить.

11. Передача эмоционального состояния персонажа; реализация интенции персонажа.

Во время пожара Сомс не теряет самообладания, и Риггс, поддавшийся панике вызывает у него гнев: *Don't be foolish...* (Galsworthy, 2003: 275); *Shut your mouth!* (Galsworthy, 2003: 276) – цель Сомса – спасти картинную галерею, и то, что кроме него никто не способен это сделать, то, что никто не может непосредственно следовать его указаниям, несомненно, злит его.

12. Характеристика персонажа/события; передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям.

На благоустройство трущоб Майкла вдохновил Хилери Черрел – его дядя, который по мнению Майкла – *...was what they called a live wire...* (Galsworthy, 2003: 49).

Когда Флер устраивает в доме отца пожар, Сомс, выведя на улицу дочь, внука и прислугу, сам остается внутри и принимается спасать свою коллекцию картин – одну из самых главных ценностей в его жизни, что подтверждает следующее высказывание: *There went his precious little Degas!* (Galsworthy, 2003: 275) – он не может так просто расстаться со своей собственностью, с картинами, коллекционированию которых он посвятил всю свою жизнь.

Сэр Лоренс назвал Грэдмена, для которого смерть Сомса стала ужасной потерей, «верным старым псом» – *faithful old dog* (Galsworthy, 2003: 294) – и эти слова характеризуют его как нельзя точно – всю свою жизнь он проработал сначала на Джеймса Форсайта, затем на Сомса, и был им предан. В свою очередь, и Сомс относился к нему не как к простому служащему, а по-дружески, ценил его.

Для сэра Лоренса смерть Сомса также стала утратой. Он ценил и уважал его. Как он выразился: *...there was no humbug about him – an honest man* (Galsworthy, 2003: 294).

Проанализировав данные примеры, можно сделать ряд выводов:

В большинстве приведенных примеров чаще всего в различных комбинациях встречаются такие функции эмоционально-оценочной лексики, как характеристика персонажа, передача его эмоционального состояния, передача его отношения к другим людям, характеристика его взаимоотношений с другими героями. Такие функции, как выражение самооценки персонажа, реализация его интенции, передача авторского отношения или же воздействие на читателя проявляются мало.

В первой части трилогии – романе «Белая обезьяна» – наиболее часто встречается такая функция, как характеристика персонажа, что связано с тем, что автор вводит новых героев, а старых показывает в их развитии; во второй

части – «Серебряной ложке» – доминирует такая функция, как передача отношения персонажей к другим, что неудивительно – в романе развивается конфликт между Флер и Марджори Феррар, влекущий за собой цепочку других конфликтов; последний роман трилогии – «Лебединая песня» – обнажает чувства и эмоции героев – любовь, страсть, ненависть, ревность, отчаяние, угрызения совести, что объясняет преобладание в произведении таких функций эмоционально-оценочной лексики, как передача эмоционального состояния персонажей и передача отношения персонажа к другим персонажам/событиям. Таким образом, можно сделать вывод, что функционирование эмоционально-оценочной лексики в художественном тексте неразрывно связано с его тематикой.

Более чем в половине рассмотренных примеров эмоционально-оценочная лексика выполняет не одну функцию. Это обусловлено тем, что, передавая отношение героя к другим людям или его эмоциональное состояние, автор в то же время характеризует его через его эмоции, чувства и социальные контакты. Характеризуя взаимоотношения между персонажами, автор может передавать их эмоциональное состояние, которое эти взаимоотношения вызывает. Это позволяет сделать вывод, что функции эмоционально-оценочной лексики тесно взаимосвязаны; в одном примере может реализоваться сразу несколько функций, каждая из которых как бы «вытекает» из другой.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

В результате анализа фактического материала был сделан ряд выводов:

1. В «Современной комедии» поднимаются вопросы семьи, брака, искусства, общественной и политической жизни Англии, развивается тема крушения Форсайтов. В трилогии описывается жизнь молодого, скептически настроенного поколения семьи Форсайтов – Монтов, и поэтому она пронизана иронией в большей степени, нежели «Сага о Форсайтах». Из-за тесной связи внутреннего монолога с авторской речью при анализе эмоционально-

оценочной лексики в трилогии является сложным разграничить оценку героев автором и другими персонажами.

2. Степень насыщенности романов трилогии эмоционально-оценочной лексикой и характер этой лексики зависит от событий, происходящих в них. Для «Современной комедии» наиболее характерна разговорная эмоционально-оценочная лексика преимущественно негативного характера.

3. Между функциями эмоционально-оценочной лексики наблюдается тесная взаимосвязь: в одном примере может реализоваться сразу несколько функций. В большинстве рассмотренных примеров эмоционально-оценочная лексика выполняет следующие функции: характеристика персонажа, передача его эмоционального состояния, передача его отношения к другим людям, характеристика его взаимоотношений с другими героями. Помимо этого, нами было установлено, что функционирование эмоционально-оценочной лексики в художественном произведении определяет его тематика.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На сегодняшний день изучению эмоционально-оценочной лексики в художественном пространстве уделяется значительное внимание, так как вопрос интерпретации художественного произведения и раскрытия содержательно-концептуальной информации, содержащейся в нем, является актуальным, а употребление в тексте эмоционально-оценочной лексики играет важную роль при восприятии его читателем.

В настоящий момент существует множество работ, посвященных творчеству Джона Голсуорси, однако, немногие из них охватывают анализ употребления эмоционально-оценочной лексики в его произведениях.

Проведенное исследование посвящено рассмотрению функционирования эмоционально-оценочной лексики в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия».

В ходе исследования было выяснено, что все средства речи художественного произведения призваны служить созданию системы образов. Принимая во внимание это обстоятельство, мы сделали вывод о насыщенности художественной речи эмоционально-оценочной лексикой, передающей эмоциональное состояние говорящего по отношению к действительности и выражающей его субъективное восприятие этой действительности с точки зрения его ценностей.

Каждый из ученых, освещающих в своих трудах проблему классификации эмоционально-оценочных единиц, предлагает свой метод классификации по какому-либо признаку, и обобщить ряд этих классификаций в одну не является возможным ввиду сложности и многогранности такого явления, как эмоционально-оценочная лексика. Это обстоятельство также обуславливает затруднения при определении функций эмоционально-оценочных единиц в тексте – в немногих случаях можно говорить о выполнении одной конкретной функции, чаще происходит реализация двух и более функций, находящихся в тесной взаимосвязи и переходящих друг в друга.

Было выяснено, что в трилогии Джона Голсуорси «Современная комедия» эмоционально-оценочная лексика выполняет следующие функции в различных комбинациях: характеристика персонажа, передача его эмоционального состояния, передача его отношения к другим людям, характеристика его взаимоотношений с другими героями.

В ходе исследования также было установлено, что характер и функционирование эмоционально-оценочной лексики в художественном произведении обуславливают его тематика и сюжет, но, безусловно, основным факто-

ром, влияющим на это, является интенция автора – посредством эмоционально-лексических единиц он может показывать героев или события так, как их видит он.

Благодаря использованию эмоционально-оценочной лексики в романах «Белая обезьяна», «Серебряная ложка» и «Лебединая песня» Голсуорси удалось создать яркие и реалистичные образы персонажей, передать читателю всю глубину их чувств и переживаний, дать ему почувствовать все нюансы взаимоотношений между героями и представить себе ту среду, в которой они находятся, что и придает его трилогии «Современная комедия» высокую художественную ценность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисимова А.В. Особенности использования английских эмотивных прилагательных в художественном тексте (гендерный аспект). // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2009. – № 2. – С. 36-40.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.

3. Арнольд И.В. Лексикология современного английского языка: учеб. пособие / И.В. Арнольд. – 2-е изд., перераб. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 376 с.
4. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 496 с.
5. Бабич Г.Н. Лексикология английского языка: учеб. пособие / Г. Н. Бабич. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2008. – 196 с.
6. Бондаренко М.В. Трудности перевода эмоционально-оценочной лексики (на материале русских переводов произведений А. Гавальды). // Актуальные проблемы теоретической и прикладной лингвистики: сборник научных трудов студентов, аспирантов и молодых ученых / под ред. доцента Е.П. Сосниной. – Ульяновск: Изд-во УлГТУ, 2014. – С. 3-8.
7. Валгина Н.С. Теория текста: Учеб. пособие. – М.: Логос, 2003. – 173 с.
8. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. – 2-е изд., доп. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.
9. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.
10. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – 3-е изд. – М.: Высшая школа, 1981. – 316 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – 5-е изд., стереотип. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
12. Голуб И.Б. Стилистика русского языка. – 3-е изд., испр. – М.: Рольф, 2001. – 448 с.
13. Гулинов Д.Ю. Межъязыковая асимметрия в переводе: коннотативный аспект (на материале французского языка). // Человек в коммуникации: от категоризации эмоций к эмотивной лингвистике: Сборник научных трудов, посвященный 75-летию профессора В.И. Шаховского. – Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2013. – С. 281-286.
14. Елисеева В.В. Лексикология английского языка. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2003. – 44 с.

15. Иванова Е.В. Лексикология и фразеология современного английского языка. Учеб. пособие. – СПб.: Издательство "Академия", 2011 – 352 с.
16. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – 217 с.
17. Лютянский В.М. Эмоциональная оценка в структуре художественного концепта north на материале цикла северных рассказов Д. Лондона. // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2011. – № 4 (47). – С. 195-198.
18. Матенов Р.Б. Стиль художественной литературы в аспекте лингвистической и литературоведческой стилистики. // Молодой ученый. – 2014. – № 19 (78). – С. 663-665.
19. Михальская Н.П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений / Н. П. Михальская. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 480 с.
20. Мягкова Е.Ю. Проблемы и перспективы исследования эмоционального значения. // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: Диалог-МГУ, 2000. – № 11. – С. 20-23.
21. Насалевич Т.В. Эмоционально-оценочная лексика в пейзажной и городской лирике Алика Белогловского. / Т. В. Насалевич. // Научные записки Бердянского государственного педагогического университета. Сер.: Филологические науки. – 2015. – № 6. – С. 254-260.
22. Нелюбин Л.Л. Сравнительная типология английского и русского языков. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 152 с.
23. Николина Н.А. Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
24. Погорелова С.Д., Яковлева А.С. Основные языковые средства выражения оценочного значения (на примере политических речей Отто фон Бисмарка). // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар.

- заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.). / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. – СПб.: Реноме, 2012. – С. 162-165.
25. Погорелова С.Д., Яковлева А.С. Функциональная значимость оценки в контексте. // Современная филология (II): Материалы II Международной научной конференции (г. Уфа, январь 2013 г.). – Уфа: Лето, 2013а. – С. 85-86.
26. Погорелова С.Д., Яковлева А.С. Связь оценки с другими категориями языка. // Современная филология (II): Материалы II Международной научной конференции (г. Уфа, январь 2013 г.). – Уфа: Лето, 2013б. – С. 86-89.
27. Погорелова С.Д., Полянская А.С. Функции оценочных глаголов в художественном произведении. // Филологические науки в России и за рубежом: материалы II междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, ноябрь 2013 г.). – Санкт-Петербург: Реноме, 2013. – С. 71-74.
28. Погорелова С.Д., Яковлева А.С. Структура оценочной ситуации и ее компоненты. // Вестник Челябинского государственного университета. – 2017. – № 3 (399). – С. 98-103.
29. Полевая А.И. Проблема отражения эмоций в языке. // Актуальные вопросы теории и практики филологических исследований – Материалы III международной научно-практической конференции 25–26 марта 2013 года. – 2013. – С. 84-87.
30. Рожнова Е.А. Эмоционально-экспрессивная лексика английского языка и ее нагруженность. // Альманах современной науки и образования. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 11 (89). – С. 119-121.
31. Ромашина О.Ю. Эмоциональная коннотация как особый вид деятельности языкового сознания. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 6 (17). – С. 145-150.
32. Смирницкий А.И. Лексикология английского языка. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 260 с.

33. Стаценко А.С. Эмоционально-оценочная лексика как средство реализации речевой интенции: Монография. – М.: Изд-во МПГУ, 2011. – 118 с.
34. Телицына Е.Л. Параметры классификации эмоционально-оценочной лексики. // Вестник Югорского государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 79-83.
35. Тимченко Н.М. Английская оценочная лексика в политическом дискурсе. // Проблемы современной науки и образования. – № 5 (47). – 2016. – С. 153-160.
36. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
37. Фадеева Л.В. Эмоционально-оценочная лексика как элемент субъективной информации (на материале немецкого языка). // Тамбов: Грамота, 2017. – № 7(73): в 3-х ч. – Ч. 2. – С. 178-185.
38. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник/В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
39. Шаховский В.И. Язык и эмоции в аспекте лингвокультурологии: учеб. пособие по дисциплинам по выбору «Язык и эмоции» и «Лингвокультурология эмоций» для студ., магистрантов и асп. Ин-та иностр. яз. Волгогр. гос. пед. ун-та / В. И. Шаховский. – Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2009. – 170 с.
40. Bennett A., Royle N. Introduction to Literature, Criticism and Theory. – Pearson Education, 2004. – 344 p.
41. Falsetto M. A Narrative and Stylistic Analysis. – Westport / London: Praeger, 2001. – 217 p.
42. Gärdenfors P. A Semantic Theory of Word Classes. // Croatian Journal of Philosophy. – 2014. – № 41. – P. 179-194.
43. Izard C. E. Emotion Theory and Research: Highlights, Unanswered Questions, and Emerging Issues. // Annual Review of Psychology. – 2009. – P. 91-115.
44. Kövecses Z. Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling. – Cambridge University Press, 2004. – 242 p.

45. Leech G., Short M. *Style in Fiction*. – Pearson Education Limited, 2007. – 425 p.
46. Sanger K. *The Language of Fiction*. – Routledge, 2003. – 113 p.
47. Salleri A., Gaydon P. *Literary Studies and the Philosophy of Literature*. – Macmillan, 2016. – 291 p.
48. Watson G., Zyngier S. *Literature and Stylistics for Language Learners*. – Macmillan, 2007. – 242 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

49. Ахманова О.С. *Словарь лингвистических терминов*. – М: Сов. энцикл., 1966. – 607 с.
50. Ожегов С.И. *Толковый словарь русского языка* / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – Москва: Азбуковник, 2000. – 940 с.
51. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. *Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителя*. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1985. – 399 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

52. Galsworthy J. *Swan Song*. – Moscow: Inostranka Publ., 2003. – 352 p.
53. Galsworthy J. *The Silver Spoon*. – Moscow: Inostranka Publ., 2007. – 320 p.
54. Galsworthy J. *The White Monkey*. – Moscow: “Т8” Publ., 2016. – 300 p.