

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра романских языков и прикладной лингвистики
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующая кафедрой РЯиПЛ
_____ А.В. Колмогорова
«___» _____ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЛЕКСЕМ-ЭМОТИВОВ
В ИСПАНОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В ЖАНРЕ
«МИСТИКА» (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ К.Р.САФОНА)**

Выпускник _____ В. В. Скрябина

Руководитель _____ д-р. филол. наук, проф.
А. В. Колмогорова

Нормоконтролер _____ Д. С. Дюкарева

Красноярск, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ РОЛИ ЭМОТИВНОЙ ЛЕКСИКИ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	6
1.1. Категория эмотивности в лингвистике	6
1.2. Классификация эмоций Р. Плутчика.....	9
1.3. Дискурс «новой чувствительности».....	10
1.4. Художественный дискурс	14
1.5. Подростковая литература.....	18
1.5.1. К определению понятия «подростковая литература»	18
1.5.2. Основные критерии подростковой литературы.....	19
1.5.3. Жанр «мистика» в испаноязычной литературе для подростков: творчество К.Р. Сафона	21
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	24
ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭМОТИВОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ: КОРПУСНЫЙ АНАЛИЗ	26
2.1. Функции частотного распределения эмотивов в художественном дискурсе К.Р. Сафона.....	26
2.1.1. Частотное распределение эмотивов в четырех романах К. Р. Сафона: функция создания общей эмоциональной атмосферы художественного дискурса	26
2.1.2. Распределение эмотивов: развитие сюжетной канвы романов.....	35
2.2. Специфика сочетаемости имен эмоций в четырех книгах К. Сафона.....	40
2.3. Описание эмоций через коллокации с глаголом <i>sentir</i>	76
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	80
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	86
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	91
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	92

ВВЕДЕНИЕ

Данная бакалаврская работа посвящена проблеме изучения роли эмотивов в процессе создания вымышленного художественного мира литературной серии – четырех романов испанского писателя К.Р. Сафона, адресованных подростковой читательской аудитории.

Актуальность данной тематики связана с тем, что современное поколение молодых людей оказалось в полной мере вовлечено в так называемый дискурс новой чувствительности – форму социально-речевого взаимодействия, в которой эмоции играют первостепенную роль.

Лингвистика стремится изучить средства и способы проявления эмоций, характерные для современного интернет-общения, однако наряду с сетевыми текстами, новая чувствительность проявляется и в художественной литературе в жанре «мистика», чрезвычайно популярной у подростков.

Таким образом, **новизна** данного исследования состоит в том, что в фокусе нашего интереса находятся роль и функции эмотивной лексики в процессе создания вымышленного фантазийного мира подростковой литературы. Иными словами, мы анализируем дискурс новой чувствительности, но не в социальных сетях, а в рамках одного из жанров художественной литературы. Проведенный нами анализ научной литературы дает нам основания утверждать, что в таком ракурсе эмотивы еще не подвергались детальному анализу, в том числе – на материале испанского языка.

Объектом исследования являются языковые средства проявления дискурса новой чувствительности в испанской художественной литературе для подростков.

Предметом исследования является специфика функционирования и роль эмотивной лексики в дискурсе новой чувствительности, реализуемом в рамках мистического романа, адресованного испаноязычным подросткам.

Цель исследования – описать специфику функционирования и роль эмотивной лексики в дискурсе новой чувствительности, реализуемом в рамках мистического романа, адресованного испаноязычным подросткам.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- 1) проанализировать терминологическое поле современной эмотивной лингвистики;
- 2) по результатам анализа теоретической литературы описать характерные черты художественного дискурса, в том числе – адресованного подросткам;
- 3) проанализировать специфику жанра «мистика» в современной испаноязычной литературе и, в частности, творчество К.Р. Сафона;
- 4) раскрыть понятие дискурса новой чувствительности, активно исследуемого современными лингвистами;
- 5) проанализировать распределение эмотивов и их сочетаемость на основе сюжета книг, выбранных для исследования;
- 6) классифицировать эмотивы в коллокациях с глаголом «sentir»;
- 7) сделать соответствующие выводы.

Материалом исследования послужили четыре романа К.Р. Сафона из цикла «Кладбище забытых книг»: «Тень ветра», «Игра ангела», «Узник Неба», «Лабиринт призраков», общим объемом 2440 страниц текста на испанском языке.

Методы исследования: корпусный анализ коллокаций, частотности, лексико-грамматических полей лексических единиц-эмотивов; элементы стилистического и контекстуального анализа.

Практическая ценность работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы как иллюстративный материал в рамках курсов эмотивной лингвистики и корпусной лингвистики.

Апробация: диплом I степени в рамках XIV Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс,

(интер)культура в коммуникативном пространстве человека», секция «актуальные проблемы теории романских языков».

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ РОЛИ ЭМОТИВНОЙ ЛЕКСИКИ В СОЗДАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1.1. Категория эмотивности в лингвистике

В настоящее время лингвистика развивается в рамках антропоцентрической парадигмы – внимание лингвистов концентрируется на взаимосвязи языка и человека. Человек становится «мерой всех вещей», т.е. ставится в центр мироздания и в центр языка соответственно» [Маслова, 2008: 10].

Исследуя человека, сложно отрицать важность эмоций и их связь с мышлением человека, а, следовательно, и его речью. Однако долгое время в лингвистике не изучались эмоции человека. Этим занимались только такие области, как психология, физиология и философия. Хотя отечественные психологи (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, С. Л. Рубинштейн) понимали, что существует некая связь между интеллектом и эмоциями [Шаховский, 2009а: 31].

На основе их идей в 80-е годы XX века зарождается такое направление, как лингвистика эмоций, или эмотиология. Как пишет В. И. Шаховский: «эмотиология – наука о вербализации, выражении и коммуникации эмоций» [Там же: 33]. Доказано, что лингвистика эмоций тесно связана с когнитологией, так как «<...> когниция вызывает эмоции, так как она эмоциогенна, а эмоции влияют на когницию, так как они вмешиваются во все уровни когнитивных процессов» [Там же]. Ключевым понятием эмотиологии является эмотивность, рассматриваемая как категория речи и языка.

Прежде чем давать определение эмотивности, следует разграничить такие понятия, как «эмотивность» и «эмоция». Исследователи пришли к выводу, что эмоции – это психологическая категория, а эмотивность –

языковая, так как на языковом уровне эмоции трансформируются в эмотивность [Пак, 2007: 184].

Наряду с этими понятиями в лингвистике используется понятие эмоциональности, которое на протяжении долгого времени применялось как в работах по психологии, так и в лингвистике как синоним эмотивности. Однако ряд ученых разделяют эмоциональность и эмотивность по принципу психологическое / лингвистическое [Зотова, 2010: 15]. В. И. Шаховский пишет, что высказывание считается эмоциональным, если оно произвольно и выражает эмоции говорящего, но при этом не влияет на адресата. Эмотивным можно считать высказывание в том случае, если оно, наоборот, имеет цель воздействовать на адресата, преднамеренно и помимо этого осуществляется с помощью специально подобранной говорящим лексики, синтаксиса и интонации [Шаховский, 2009а: 40].

Несмотря на многочисленность работ, посвященных проблемам эмотивности, в лингвистике эмоций до сих пор нет общепринятого определения эмотивности, так как данная категория является сложным и многоаспектным феноменом.

В. И. Шаховский предлагает такое определение эмотивности – «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции...» [Шаховский, 2009б: 24].

Л. А. Пиотровская определяет эмотивность как «функцию языковых единиц, связанную с выражением либо эмоционального состояния субъекта речи, либо его эмоционального отношения к объективной действительности, к содержанию высказывания адресата, к самому адресату» [Пиотровская, 2015: 322].

А. В. Кунин утверждает, что эмотивность – «это эмоциональность в языковом преломлении, выражение языковыми средствами чувств, настроений, переживаний человека» [Кунин, 1986: 153].

Также следует отметить, что в работе А. Б. Зотовой был сделан вывод о том, что термин «эмотивность» может быть рассмотрен в широком и узком смыслах. В первом случае категория несет в себе все языковые средства, которые отражают эмоции и характеризуют языковую личность, ее эмоции и отношение к реальному миру, благодаря чему возможна эмоциональная коммуникация. Во втором случае термин соотносится с эмотивной лексикой и отождествляется или с коннотацией в целом или с одним из элементов коннотации [Зотова, 2010: 15].

Еще один термин, который стоит учитывать – это «эмотив». Как предлагает В. И. Шаховский, это – «языковая единица, в семантической структуре которой имеется эмоциональная доля в виде семантического признака, семы и т.д., благодаря чему эта единица адекватно используется для выражения эмоционального отношения/состояния говорящего» [Шаховский, 2009б: 8].

В связи с тем, что в исследовании эмотивности нет единства, под вопросом остается, как в языке выражаются эмоции.

Например, зарубежные лингвисты изучают классы слов или отдельные лексемы, которые называют эмоции, а отечественные ученые за эмотивную лексику принимают слова, которые и выражают, и описывают эмоции. В. И. Шаховский делает вывод, что эмоции в языке могут быть обозначены «как и прямой номинацией (fear, love, anger), так и непосредственным выражением (междометиями, инвективной лексикой и др.) и описанием (позы особенности речи и голоса, взгляда, движения и т.п.)» [Шаховский, 2009 а: 34]. В нашем исследовании мы обращаем внимание именно на прямые номинации эмоций, для этого мы используем перечень эмоций, предложенных Робертом Плутчиком.

1.2. Классификация эмоций Р. Плутчика

Существует множество подходов к изучению эмоций и попыток создать единую классификацию. Наше исследование опирается на модель, которая была разработана в 1980 году Робертом Плутчиком – «колесо эмоций» (см. Рис. 1) [Plutchik's Wheel of Emotions].

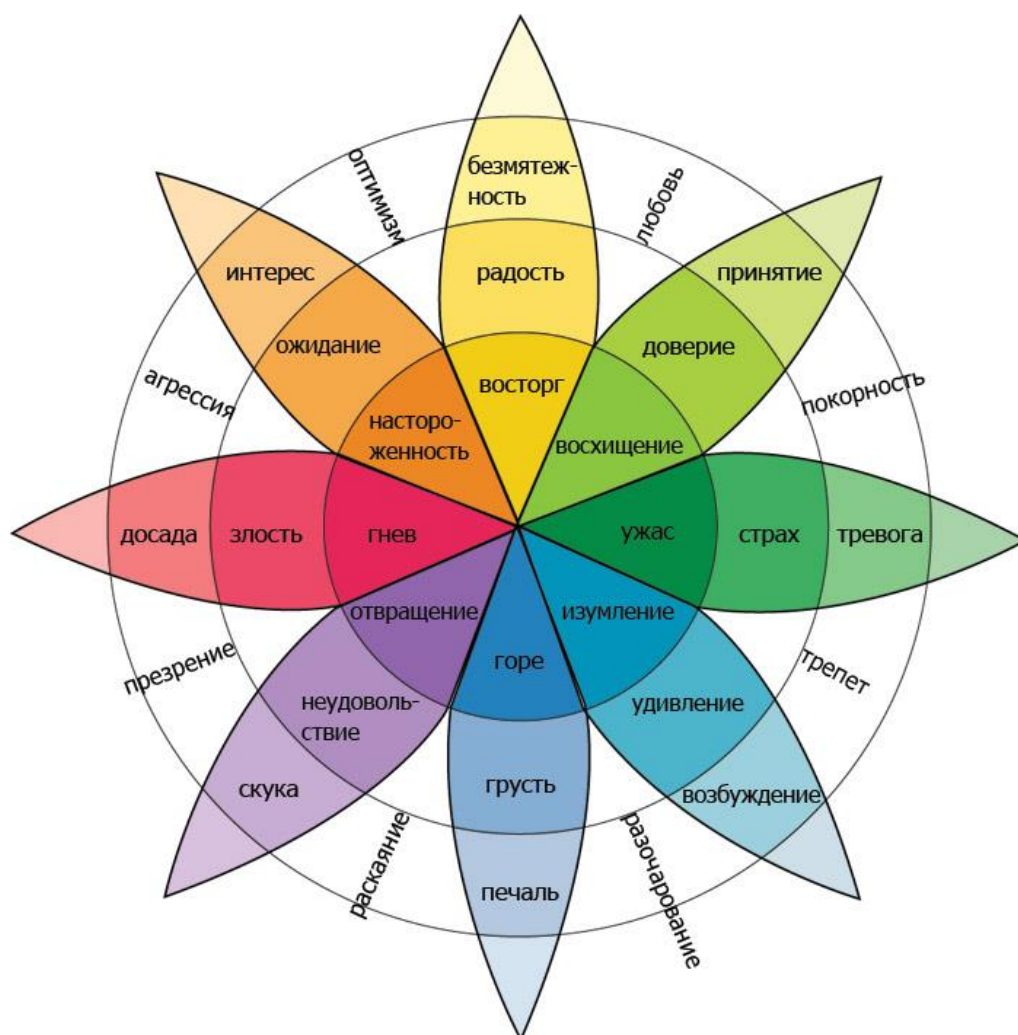


Рисунок 1. «Колесо эмоций» Роберта Плутчика

Роберт Плутчик разделил эмоции на восемь основных категорий. Половина этих эмоций – положительные, а другая половина – отрицательные. Они рассматриваются как противоположность друг другу. Мы можем наблюдать это среди вторичных эмоций, например: радость противоположна грусти, удивление противоположно ожиданию (надежде), доверие противоположно неудовольствию (отвращению), а злость противоположна страху. Ученый объяснил каждую эмоцию в деталях и

разделил ее на подгруппы, рассматривая их как вторичные и третичные эмоции в форме колеса. Его работа описывает интересные отношения между эмоциями, их интенсивностью и полярностью. Плутчик также заметил, что интенсивность эмоции высокая, когда она расположена в центре колеса, и уменьшается с увеличением расстояния от центра [Abbasi et al., 2019: 291].

1.3. Дискурс «новой чувствительности»

Для лучшего понимания окружающего нас мира человечество создает различные концепции, начиная от законов и религии, заканчивая современными бизнес моделями. Более того эти концепции позволяют людям справляться с постоянными изменениями, которые происходят во всех сферах жизни, и к которым не всегда легко найти подход и привыкнуть.

Именно так в конце 1980-х годов появился термин VUCA, аббревиатура, означающая: Volatility (непостоянство), Uncertainty (неопределенность), Complexity (сложность), Ambiguity (неоднозначность). Концепция была разработана в Военном колледже армии США и использовалась для описания мира и изменений в нем, произошедшие после холодной войны. «К новому веку непостоянство, неопределенность, сложность и неоднозначность стали обычными понятиями среди людей, работающих в области стратегии и планирования» [Cascio, 2020]. Позже столь емкий термин перешел в другие сферы жизни.

Но за последние годы мир настолько изменился, что для его понимания требуется новая терминология. В своей статье «Facing the Age of Chaos» футуролог Жаме Кассио замечает, что концепция VUCA больше не подходит, «использование VUCA для описания реальности дает все меньшее понимание реальности; то, что мы называем ситуацией или систему изменчивой или неоднозначной не говорит нам ничего нового» [Там же]. Взамен он предлагает концепцию VANI, которая расшифровывается как:

Brittle (хрупкость), Anxious (беспокойство), Nonlinear (нелинейность), Incomprehensible (непостижимость).

Для пояснения BANI-мира Жаме Кассио сравнивает его с VUCA: «BANI – это основа для формулирования все более банальных ситуаций, в которых простая изменчивость или сложность являются недостаточными линзами, через которые можно понять, что происходит. Ситуации, в которых условия не просто нестабильны, они хаотичны. Ситуации, в которых результаты не просто трудно предвидеть, они совершенно непредсказуемы. Или, если использовать особый язык этих фреймворков, ситуации, когда происходящее не просто неоднозначно, оно непостижимо» [Там же]. Кроме этого он указывает на то, что некоторые изменения, которые происходят в политике, обществе, в окружающей среде нам в основном уже знакомы, мы с подобным сталкивались. Но помимо них происходит и множество новых незнакомых потрясений, которые удивляют и усиливают наш уровень стресса.

Вышеупомянутые составляющие концепции BANI сам Кассио поясняет так:

- Хрупкость (brittle) – все системы нашего мира на самом деле хрупкие и в любой момент могут потерпеть крах.
- Беспокойство (anxious) – постоянное чувство тревоги. А благодаря СМИ оно только увеличивается, и нашим постоянным обновлением ленты новостей мы только помогаем тревоге расти.
- Нелинейность (nonlinear) – нет связи между причиной и следствием. Случится может что угодно и когда угодно, а последствия и их масштаб невозможно предугадать. Пандемия и нарушение климата – пример нелинейности.
- Непостижимость (incomprehensible) – слишком много вопросов, на которые нет ответов, да и сами ответы уже кажутся бессмысленными. Более того у нас сейчас слишком много информации, к которой есть быстрый доступ, но которая никуда не приводит [Там же].

Иными словами мир меняется и не всегда в хорошую сторону, либо не всегда с положительными последствиями, но чтобы справиться с этим, люди привыкли давать всему название. Новое название нашего нынешнего хрупкого и беспокойного мира – BANI.

На фоне нового мира появляется и новая явная тенденция к стремлению выражать свои эмоции, которые помогают справляться с действительностью, а, следовательно, у человека появляется необходимость искать новые способы выражения чувств и эмоций [Кошкарлова и др., 2019: 148].

В исследовательской литературе выделяется дискурс «новой чувствительности», т.е. «модусный компонент высказывания, когда задается такая эмоциональная модель общения, при которой главным становится выражение чувств и эмоций индивида, а целью коммуникативных практик является формирование агрессивной и чувствительной информационной среды» [Там же].

Помимо этого вводится такое понятие как «эмоциональная культура». П. М. Якобсон одним из первых попытался выделить «основные черты эмоциональной культуры:

- Эмоциональную отзывчивость на широкий круг явлений, происходящих в общественной жизни, в сфере искусства, на проявления творчества, на мир моральных ценностей;
- Развитую способность понимать, уважать и ценить чувства других людей, а также «входить» в мир переживаний героев произведений литературы и искусств;
- Умение делить свои переживания перед собой и окружающими [Якобсон, 1976: 47].

Также Якобсон дал определение эмоциональной культуре. По его словам эмоциональная культура – «это комплекс явлений, представляющих собой в значительной мере развитие и совершенствование тех качеств

эмоциональной жизни, которые в ограниченном виде проявлялись на более ранней возрастной ступени» [Там же].

А. И. Чебыкин выделяет следующие черты:

- Во-первых, эмоциональная регуляция, которая подразумевает адекватное эмоциональное реагирование на определенные ситуации в плане экспрессивности, динамике, эмоциональной выразительности коммуникаций;
- Во-вторых, эмоционально-гуманистическая направленность личности;
- В-третьих, эмоционально-познавательная активность [Чебыкин, 1999: 53].

В своей статье Л. И. Глазунова выделяет следующее определение «эмоциональной культуры» – «сложное, динамическое, многокомпонентное образование личности, включающее в себя: мотивационно-ценностное отношение к стабильной эмоциональной жизни, направленность личности, эмоционально-познавательную активность, сформированность эмпатийных качеств, способность осуществлять рефлекссию и саморегуляцию» [Глазунова, 2011: 48].

Н. Н. Кошкарлова отмечает, что «эмоциональная культура регламентирует функционирование дискурса новой чувствительности» и выделяет следующие черты:

- Выражение чувств и эмоций вербальными и невербальными средствами;
- Новые эмоциональные практики, детерминированные бытованием в различных типах дискурса (рекламный, политический, массмедийный и др.);
- Реакции человека на эмоции, которые он испытывает в своей профессиональной и социальной деятельности;
- Ожидания человека по поводу возникающих у него и партнеров по коммуникации эмоций;

- Новые жанры, в которых воплощаются эмоциональные переживания индивида и социального коллектива [Кошкарлова, 2021: 55].

Одним из таких новых жанров, выполняющих функции дискурса новой чувствительности, является жанр мистического романа, который в последнее время приобрел большую популярность, особенно среди читателей-подростков.

1.4. Художественный дискурс

Для данной работы наибольший интерес представляет художественный дискурс, так как он использован как материал исследования. Для понимания этого термина, следует рассмотреть такие смежные понятия, как «дискурс» и «художественный текст».

Точного определения понятия «дискурс» в современной лингвистике нет в связи с разными подходами исследователей к изучению дискурса. Например, Н. Д. Арутюнова называет дискурс «речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова, 1990: 136]. Схожим образом определяет дискурс В. И. Карасик – «текст, погруженный в ситуацию общения» [Карасик, 2000: 5]. Ю. С. Степанов, проанализировав труды многих лингвистов, предлагает следующее определение дискурса – «язык в языке», представленный в виде социальной данности. Дискурс существует в текстах, которые обладают особой грамматикой, особым лексиконом, особой семантикой тем самым существует «возможный (альтернативный) мир» [Степанов, 1995: 43].

Художественный текст в первую очередь является текстом – (от лат. *laxtum* – «ткань»; «соединение») – «смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором (адресантом) читателю, слушателю (адресату)» [Текст художественный, 2015].

Г. И. Фазылзянова предлагает такое определение художественного текста – «универсальная форма самосознания человека, в которой содержатся

архетипы отношений к миру, а также свернутые способы деятельности и сознания, выработанные человеческой историей» [Фазылзянова, 2011: 419].

В своей работе И. В. Арнольд пишет следующее: «будучи предназначенным не только для передачи, но и для хранения информации, литературно-художественный текст представляет собой внутренне связанное, законченное целое, обладающее идейно-художественным единством» [Арнольд, 2002: 60].

Выделяется два критерия для определения художественного текста: фикциональный и функциональный. По первому критерию художественный текст это текст, в котором создается новый мир и который обособлен от реальности. Второй критерий понимает, что специфический, отличный от других, статус художественного тексту придает именно реализация поэтической функции [Лунькова, 2009: 49].

Н. С. Олизько под художественным дискурсом понимает совокупность художественных произведений. Художественный дискурс представляет собой, согласно исследователю, полилог автора, читателя и текста [Олизько, 2011: 164].

Х. Гуо выделяет главные функции художественного дискурса: эмоционально-волевое и эстетическое воздействие на адресатов. Исследователь так же отмечает, что для успешного художественного дискурса необходимы автор, художественный текст и читатель [Гуо, 2017: 484].

Отличительные черты художественного дискурса исследователи видят в следующем:

Во-первых, писатель с помощью своего произведения пытается повлиять на «духовное пространство» читателя как адресата (под духовным пространством понимается система ценностей и знаний читателя, взгляды на жизнь).

Во-вторых, художественный дискурс имеет выдуманный характер, так как создается в воображении автора. Следовательно, при его создании автор

отражает реальный мир, пропуская его через свое индивидуальное восприятие, меняет его в соответствии со своими целями, т.е. концептуализирует [Там же: 485].

В-третьих, на первом месте для художественного дискурса – не информативность, а эмотивность [Асратян, 2015: 18], поскольку автор программирует читателя на ту или иную эмоцию с помощью стилистических приемов, эмотивов и эмоционального синтаксиса.

Следующей особенностью дискурса художественного произведения является то, что он обладает большим многообразием жанровых, тематических, возрастных и идеологических составляющих.

Наконец, художественный дискурс представляет собой отпечаток культуры конкретного общества, в определенный период его развития [Гуо, 2017: 485].

Таким образом, мы делаем вывод о том, что художественный дискурс – это речевая деятельность, полилог между автором, его текстом и читателем, который передает авторское восприятие мира, преломляемое через культурные практики общества и имеющее выраженную эмоциональную палитру, с целью повлиять на восприятие мира читателей и их личностные ориентиры, в том числе при помощи эмоций.

Имея давнюю традицию изучения качественными методами филологии, в последние десятилетия художественный дискурс все чаще становится объектом, доступным для анализа количественными методами.

Например, дальнейшее чтение (*distant reading*) – метод литературоведения, предложенный Франко Моретти. Идея заключается в том, что следует перейти от изучения отдельных произведений (метод *close reading*) к исследованию общей картины, мировой литературы. Моретти уверен, что в современном мире исследование литературы не может обойтись без количественных методов, без графиков и схем, да и в целом без компьютерных технологий. Таким образом, количественные методы

приводят к цифровому литературоведению – новой ветви в сфере гуманитарных наук [Собчук, 2018].

Франко Моретти предлагает новую методологию изучения мировой литературы, при котором внимание исследователей будет обращено не только на «канонизированную литературу», но и на «великое непрочтенное»: «<...> у нас есть 30 тысяч британских романов Х IX в., или 40,50, 60 тысяч – никто не знает точно, никто их не читал и никогда не будет читать. А ведь есть еще и французские романы, а также китайские, аргентинские, американские...» [Моретти, 2016: 79]. Но основная проблема этого метода – «не в том, *что* стоит исследовать, вопрос в том, *как*» [Там же].

В ответ на этот вопрос Моретти предлагает использовать методы цифровых гуманитарных наук (Digital Humanities). С помощью ДН у нас есть доступ к большой базе данных, электронные библиотеки, корпуса, благодаря этому исследователи могут работать одновременно с большим объемом текстов. Помимо этого ДН позволяют создавать графики, схемы, карты, которые помогают определить частотность слов или показать случаи употребления конкретных слов, что позволяет выявить и проследить тенденции мировой литературы.

В нашем исследовании мы применяем корпусный инструментарий для анализа роли и функций эмотивов в развитии и функционировании художественного пространства, создаваемого одним автором – К. Р. Сафона. Мы ставим задачу – пронаблюдать за количественными тенденциями в распределении и сочетании эмотивов на все протяженности четырех его романов, дистанцировавшись от хорошо известных техник «близкого чтения», хорошо известных в рамках филологического или литературоведческого анализа текстов.

1.5. Подростковая литература

1.5.1. К определению понятия «подростковая литература»

В нашем исследовании мы рассматриваем книжный цикл испанского автора К. Р. Сафона «Кладбище забытых книг», который относится к жанру подростковой литературы.

Термин «подростковая литература» не является общепринятым, так как не установлен возраст для этого вида произведений и варьируется от 11 до 21 года. Например, в России «книги для подростков» считаются подходящими для детей возрастом от 11 до 13 лет, или выделяется дополнительный раздел «книги для юношества» – 14-16 лет [Карайченцева, 2004].

Как пишут И. Н. Арзамасцева и С. А. Николаева в учебнике «Детская литература», «критерии выделения детской литературы из общих рамок литературы до сих пор однозначно, объективно не установлены. Еще средневековые авторы понимали, что для детей нужно писать иначе, чем для взрослых. Вместе с тем всегда находились те, кто признавал только общие законы искусства и просто делил книги на хорошие и плохие. Наиболее объективным критерием вычленения детской литературы можно считать категорию читателя-ребенка. Таким образом, детская литература есть одно из социокультурных явлений, сопровождающих развитие в обществе детской субкультуры. Образ читателя-ребенка, «зашифрованный» в тексте, узнаваем сразу: по одной строфе или даже стиху, по одному абзацу или фразе можно определить читательскую адресацию текста – «детское» или «не-детское» произведение перед нами» [Арзамасцева и др., 2005: 9].

Следовательно, можно выделить особенность литературы для детей и подростков – писатель обращается напрямую к читателю «не-взрослому», используя доступные незрелым людям понятия, образы, язык.

Самое главное, что стоит понимать при рассмотрении такой категории как «подростковая литература» это то, что адресатом произведений является формирующаяся личность, поэтому авторы прибегают к тому, чтобы своими

текстами демонстрировать правила реального мира, которые нужно соблюдать, проблемы вступления во взрослую жизнь, а также помогают сформировать успешные практики принятия себя и окружающих. В целом, современная подростковая литература — это «история о непростом периоде в жизни ребёнка, о разнице традиций и менталитетов, о долгом и трудном пути к взаимопониманию, о терпении и о любви» [Хомич, 2016: 19].

А. А. Лазарев основными тенденциями литературы для подростков выделяет «все большее включение их в социум, поиск себя и развитие коммуникативных навыков для дальнейшей жизни. Такая литература помогает подросткам находить свой путь в быстро изменяющемся обществе, проще понимать социальные явления через призму литературных сюжетов» [Лазарев, 2019: 190].

Аналогичные суждения высказывает и Т. Г. Габбе в своей статье «О школьной повести и о ее читателе»: «Может быть, одна из главнейших трудностей отроческого «переходного» возраста в том и заключается, что человек, готовый бороться, любить, жертвовать собою, жадно и напряженно ищет возможностей оправдать эту свою готовность, применить свои растущие силы. Ему без конца хочется проверять себя – испытывать свою стойкость, бесстрашие, щедрость, проницательность, самоотверженность. Вот почему с такой горячностью, с таким пытливым ожиданием хватается он за книги. В них он найдет точки приложения для самых различных душевных сил своих» [Габбе, 2017: 13].

Иными словами, герои книг помогают подросткам найти ответы на их вопросы и справиться с реальным миром.

1.5.2. Основные критерии подростковой литературы

Исследователи единодушны во мнении, что «современная подростковая литература достаточно часто оказывается в центре внимания критики (работы В. Воронова, Е. Зубаревой, И. Лупановой, И. Мотяшова,

С. Николаевой и др.), но в целом, как не раз отмечали исследователи, она мало изучена в сравнении со «взрослой» литературой, и ряд значительных открытий духовно-эстетического характера, накопленных ею начиная с 60-х годов, еще не до конца осмыслен критикой и литературоведением» [Посашкова, 1995: 75].

Основными критериями подростковой литературы можно выделить:

- Интригующий сюжет, так как «важнейшим критерием оценки прочитанного подросток считает увлекательность»;

- Сюжет должен быть достоверным, «похожим на жизнь», при этом мерилom оценки нередко оказывается собственный небогатый жизненный опыт;

- Главный герой должен быть в зависимости от обстоятельств либо примером для подражания, либо, наоборот, – негативным примером. При этом черты должны быть четко выраженными. «Чувство симпатии или антипатии, возникшее у него к литературному герою, читатель полностью распространяет на оценку его нравственных качеств»;

- Желательно, чтобы герой был сверстником читателя [Мещерякова, 1997: 18].

Стоит отметить, что эти критерии были сформулированы, исходя именно от оценки самих подростков, так как они главные потребители данной литературы.

Подростки хотят читать литературу про самих себя, потому что весь окружающий мир для них в новинку, и им гораздо легче с ним справиться, читая про тех, кто на них похож, понимает их, проходит через те же события, даже если и в выдуманном мире.

1.5.3. Жанр «мистика» в испаноязычной литературе для подростков: творчество К.Р. Сафона

К. Р. Сафон является самым издаваемым из современных испанских авторов. Его романы известны своей мрачной атмосферой и запутанным сюжетом, похожим на лабиринт.

Авторский стиль сложно отнести к какому-то определенному жанру, исследователи считают, что стиль Сафона представляет собой эклектику разных жанров. «В произведениях Руиса Сафона сосуществуют и спорят мелодии и краски реализма, исторического повествования, символизма и мистики, детектива и фантастики» [Зверева и др., 2017: 76].

Из всех жанров, к которым обращается К. Р. Сафон, больше всего выделяется такой жанр как «мистика», к которому и относятся книги из книжного цикла «Кладбище забытых книг», выбранного для нашего исследования. Стремление к мистике можно заметить уже в самих названиях романов тетралогии: «Тень ветра», «Игра ангела», «Узник Неба», «Лабиринт призраков» [Там же: 77]. Некоторые критики отмечают схожесть произведений К. Р. Сафона с произведениями многих писателей-мистиков, таких как Э. По, М. Булгаков, Х. Л. Борхес и Г. Г. Маркес [Там же].

Сюжетообразующим элементом романов Сафона являются тайны и загадки, которые всецело увлекают читателя. Мистика нерешенных загадок связывает между собой истории, персонажей, места действий в рамках одного романа, а также соединяет все романы этого цикла [Степанова, 2018: 405]. Центральное повествование во всех романах переплетается с многочисленными историями-отступлениями, подключением новых лиц и голосов [Зверева и др., 2017: 77].

Помимо этого, роман Сафона – это текст-матрешка. Автор даже указывает на этот прием, который использует в своих произведениях, с помощью главного героя из первого романа тетралогии: «По мере развития повествования его структура все больше напоминала мне русскую матрешку,

внутри которой заключено множество ее маленьких копий. Постепенно роман рассыпался на тысячу историй, словно некий предмет, который, попав в зеркальную галерею, теряется в многочисленных отражениях, разных и в то же время схожих» [Zafón, 2002: 10].

По своей структуре произведения Сафона напоминают роман-лабиринт. «Это проявляется в постоянных кружениях и отступлениях от основной интриги, которые то уводят ход действий вперед, то увлекают назад. Порой структура лабиринта формируется фрагментацией повествования и искусственного нарушения его логической последовательности, когда рассказ пренебрегает какими-то параметрами пространственно-временного континуума. Разрозненные фрагменты гетерогенной информации соединяются в полифонию мыслей, переживаний и интенций персонажей» [Зверева и др., 2017: 78].

Для поддержания атмосферы мистики используется такой стилевой элемент, как постоянный конфликт между реальностью и видимостью, а также между очевидно положительными персонажами и явно отрицательными. Эти аспекты и персонажи противопоставлены друг другу, но вместе с тем – едины [Там же: 77].

Все четыре романа объединяет один персонаж, который, хотя и не в каждом романе, является главным героем, но все сюжетные линии начинаются и заканчиваются благодаря ему. Этот персонаж – Даниэль Семпере, одинокий подросток, который пытается осмыслить реальность, которая его окружает. Более того, действие романов начинается в послевоенном мире, и мальчику приходится учиться жить по законам этого мира, созданного взрослыми. «Кладбище забытых книг» – это история взросления мальчика-подростка, который сталкивается с множеством тайн и загадок, и которые он стремится разрешить не только из-за любопытства, но это своего рода стремление узнать правду о смерти его матери, тем самым – восстановить мир, который был разрушен после ее смерти.

Стоит отметить, что через персонажа-подростка К. Р. Сафон обращается и к своему читателю, тоже подростку. Ведь сам автор неоднократно говорил, что по лабиринту его книг предстоит ходить Даниэлю, а вместе с ним и «терпеливому читателю».

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Нами были рассмотрены различные определения «эмотивности», в рамках такого направления как лингвистика эмоций, или эмотиология. С учетом того, что многие исследователи данного направления придерживаются того, чтобы разграничить столь смежные понятия как «эмотивность» и «эмоциональность», то в нашем исследовании мы используем именно понятие «эмотивность». Рабочим определением «эмотивности» было выбрано определение Виктора Ивановича Шаховского, который определяет эмотивность как «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции». Также был рассмотрен термин «эмотив».

На основе выводов В. И. Шаховского о том, что в языке эмоции могут выражаться прямой номинацией, в основе нашего исследования мы используем классификацию эмоций, предложенную психологом Робертом Плутчиком.

В последние годы современном мире появляется новая тенденция на повышенную эмоциональность, на стремление выразить свои эмоции и чувства, а также большой интерес читателей к эмоционально заряженным произведениям. В связи с этим в исследовательской литературе выделяется новый термин, предложенный Н. Н. Кошкаровой – «дискурс новой чувствительности» – «модусный компонент высказывания, когда задается такая эмоциональная модель общения, при которой главным становится выражение чувств и эмоций индивида, а целью коммуникативных практик является формирование агрессивной и чувствительной информационной среды».

Далее мы исследовали такой вид дискурса как художественный дискурс и выделили основные отличия этого вида дискурса от других. Пришли к выводу, что художественный дискурс отличает: выдуманный

характер, так как создается в воображении автора; обладает большим многообразием жанровых, тематических, возрастных и идеологических составляющих; писатель с помощью своего произведения пытается повлиять на «духовное пространство» читателя как адресата; представляет собой отпечаток культуры конкретного общества, в определенный период его развития; на первое место выдвигает не информативность, а эмотивность. Помимо этого участниками художественного дискурса являются автор, текст автора и читатель.

В завершении первой главы была изучена подростковая литература, а именно чем этот тип литературы выделяется. В книге Марины Ивановны Мещеряковой мы нашли, что для подростковой литературы свойственны интригующий сюжет, но при этом правдоподобный, схожий с реальным опытом читателя; персонажи, которые поведением, похожи на читателей, а так же обладают теми чертами характера, испытывают такие же эмоции, что и подростки в реальной жизни; более того главный герой должен быть либо примером для подражания, либо наоборот негативным примером, при этом черты должны быть четко выражены; желательно, чтобы герой был сверстником читателя. Все это автор пытается добиться с помощью эмотивной лексики, так как стремится через текст говорить, обучать и помогать читателю подростку. Также было рассмотрено и описано творчество К. Р. Сафона в рамках жанра «мистика», так как на основе его романов для подростков был проведен анализ эмотивной лексики.

ГЛАВА 2. ОПИСАНИЕ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЭМОТИВОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ: КОРПУСНЫЙ АНАЛИЗ

2.1. Функции частотного распределения эмотивов в художественном дискурсе К.Р. Сафона

2.1.1. Частотное распределение эмотивов в четырех романах К. Р. Сафона: функция создания общей эмоциональной атмосферы художественного дискурса

Материалом для исследования послужил книжный цикл «Кладбище забытых книг» испанского автора Карлоса Руиса Сафона. В работе мы опирались на модель эмоций Роберта Плутчика, более известную как «колесо эмоций». Базовыми эмоциями, согласно Р. Плутчику, являются: anger (гнев), fear (страх), joy (радость), sadness (грусть), surprise (удивление), disgust (отвращение), trust (принятие/доверие) и anticipation (ожидание/надежда) [Plutchik's Wheel of Emotions].

Так как исследование проводилось на базе корпуса на испанском языке, то были необходимы эквиваленты названия каждой эмоции из теории Р. Плутчика на испанском языке. Изначально использовались те испанские наименования эмоций, которые были представлены в испанской версии «колеса эмоций» [La rueda de las emociones de Robert Plutchik]. Но некоторые номинации, а именно alegría, anticipación и aversión, имели нулевую частотность употребления в нашем корпусе, поэтому в дальнейшем использовались синонимы этих номинаций с более высокой частотностью. Синонимы определялись по словарю синонимов Diccionario de sinónimos y antónimos Espasa-Calpe [Alegría, 2005; Anticipación, 2005; Aversión, 2005].

Для анализа мы воспользовались корпусным менеджером (corpus manager) Sketch Engine. Корпусный менеджер – это специализированная поисковая система, включающая в себя программные средства для поиска

запрашиваемых данных в корпусе и представления их пользователю в удобной форме, а так же для получения статистической информации [Захаров и др., 2020: 12].

Предварительно загрузив книги на платформу, мы создали 4 отдельных подкорпуса.

Таблица 1. Объем подкорпусов

Номер подкорпуса	Название книги	Объем подкорпуса в токенах
1	«Тень ветра»	183,392
2	«Игра ангела»	179,450
3	«Узник Неба»	78,682
4	«Лабиринт призраков»	162,685

Как видно из таблицы 1, наибольший объем токенов (цепочка символов от пробела до пробела [Копотев, 2014: 8]) имеет подкорпус книги «Тень ветра».

Исследователи в рамках психолингвистики утверждают, что эмоциональные процессы участвуют процессах смолообразования [Дьяченко и др., 2022: 130]. Так по результатам исследований А. В. Кинцель приходит к выводу, что об эмоциональности можно говорить «как необходимой, обязательной, сущностной характеристике текста... об эмоциональном компоненте доминантного смысла, который регулирует восприятие текста» [Кинцель, 2000: 37]. Также исследователь выделяет, что отображать эмоциональный личностный смысл могут любые лексемы текста. Таким образом, эмоциональная доминанта присуща любому тексту [Там же].

«Особенно важную роль эмоциональность играет применительно к художественному тексту, поскольку здесь эмоции автора представляются важными не сами по себе, а в отношении того, что они фиксируют доминантные смыслы, которые лежат в основе понимания текста» [Дьяченко и др., 2022: 131].

Так В. А. Пищальникова в своих трудах утверждает, что «эмоции до известного момента являются единственным смыслообразующим центром художественного произведения» [Пищальникова, 1999: 104].

Исходя из этого, нам необходимо обратиться к такому понятию как «эмоционально-смысловая доминанта текста». Понятие было разработано В. П. Беляниным, и он понимает этот термин как «систему когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для определенного типа личности и служащих психологической основой для метафоризации и вербализации картины мира в тексте» [Белянин, 2000: 57].

Кроме этого понятия в лингвистике текста используется понятие «текстовая модальность», предложенное И. Р. Гальпериным, которые выявляется, «когда читатель в состоянии составить себе представление о каком-то тематическом поле, т.е. группе элементов, сравнений, описательных оборотов, косвенных характеристик, объединенных одной доминантой и разбросанных по его тексту или по законченной его части» [Гальперин, 1981: 17].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что «эмоциональная доминанта» текста помогает читателю считывать смыслы, которые вкладывает автор в свой текст.

«Любой художественный текст – «игра в ощущения», правила которой устанавливает писатель, а читатель принимает их. Суть игры состоит в том, что читатель, испытывающий потребность в ощущениях, не знает, какие эмоции ему предстоит испытать в пределах данного текста» [Разоренова, 2011: 464].

Наша гипотеза состоит в том, что общее распределение частотности эмотивов по книгам призвано создать общую эмоциональную атмосферу в каждом из произведений цикла.

Ниже представлена частотность употребления эмотивов в каждой книге из цикла «Кладбище забытых книг». Единицей измерения является ipm (items per million).

Таблица 2. Частота употребления анализируемых эмотивов в первой книге

La sombra del viento		
Эмотив на испанском	Эмотив на русском	Нормализованная частота
Asco	Отвращение	38.17 ipm

Эмотив на испанском	Эмотив на русском	Нормализованная частота
Confianza	Доверие	59.98 ipm
Esperanza	Надежда	158.13 ipm
Felicidad	Радость	38.17 ipm
Ira	Гнев	92.7 ipm
Miedo	Страх	212.66 ipm
Sorpresa	Удивление	70.89 ipm
Tristeza	Грусть	92.7 ipm

Для наглядности представим эту информацию в виде диаграммы.

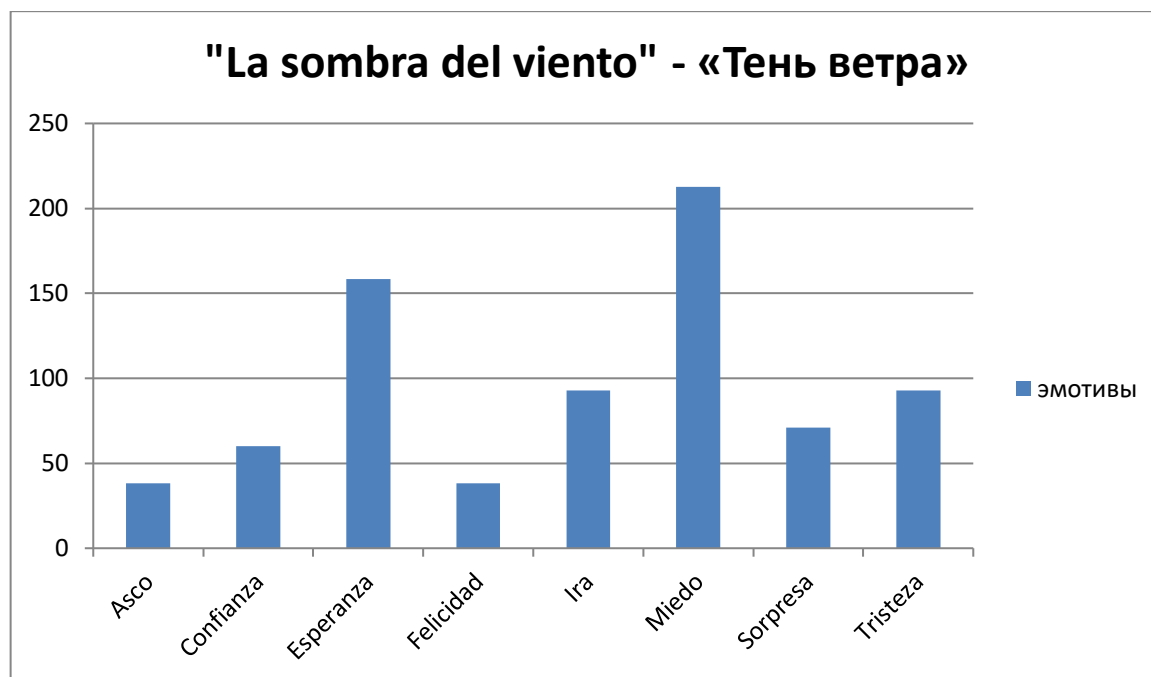


Диаграмма 1. Частота употребления анализируемых эмотивов в первой книге

Как видно из диаграммы 1, в первой книге К. Р. Сафона «Тень ветра» эмотив *miedo* (страх) употребляется значительно чаще по сравнению с другими эмотивами – 212.66 ipm.

На втором месте по частоте употребления находится эмотив *esperanza* (надежда) – 158.13 ipm.

Так же стоит отметить, что эмотивы *ira* (гнев) и *tristeza* (грусть) употребляются с одинаковой частотой – 92.7 ipm.

Эмотивы *sorpresa* (удивление) и *confianza* (доверие) имеют средние показатели частоты употребления – 70.89 ipm и 59.98 ipm соответственно.

А вот реже всего используются такие эмотивы как *asco* (отвращение) и *felicidad* (радость) – 38.17 ipm.

Таблица 3. Частота употребления анализируемых эмотивов во второй книге

El juego del ángel		
Эмотив на испанском	Эмотив на русском	Нормализованная частота
Asco	Отвращение	22.29 ipm
Confianza	Принятие (доверие)	44.58 ipm
Esperanza	Ожидание (надежда)	228.48 ipm
Felicidad	Радость	5.57 ipm
Ira	Гнев	22.29 ipm
Miedo	Страх	172.75 ipm
Sorpresa	Удивление	100.31 ipm
Tristeza	Грусть	55.73 ipm

Для понимания данной таблицы более подробно, рассмотрим диаграмму ниже.

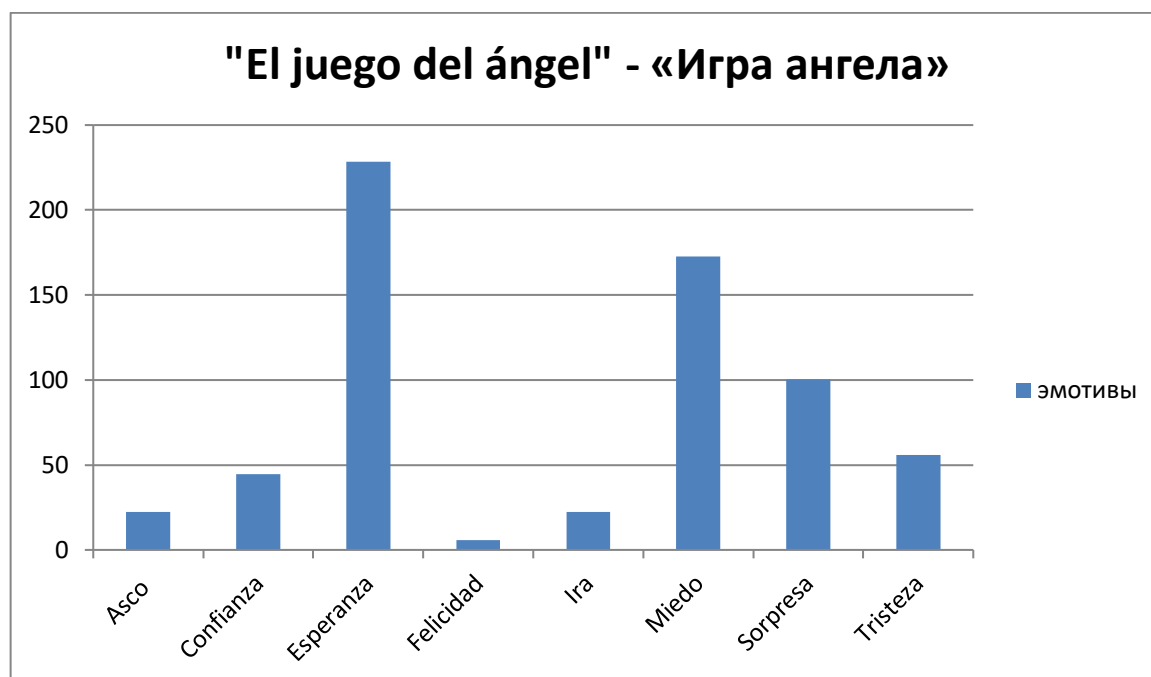


Диаграмма 2. Частота употребления анализируемых эмотивов во второй книге

Диаграмма 2 показывает, что такой эмотив как *esperanza* (надежда) во второй книге «Игра ангела» встречается значительно чаще, чем все остальные эмотивы – 228.48 ipm.

Так же часто употребляются эмотивы *miedo* (страх) и *sorpresa* (удивление) – 172.75 ipm и 100.31 ipm соответственно.

Средняя частота употребления у эмотивов *tristeza* (грусть) – 55.73 ipm и *confianza* (доверие) – 44.58 ipm.

Asco (отвращение) и *ira* (гнев) встречаются с одинаковой частотой – 22.29 ipm.

Самым редким эмотивом в произведении оказался *felicidad* (радость) всего 5.57 ipm.

Таблица 4. Частота употребления анализируемых эмотивов в третьей книге

El prisionero del cielo		
Эмотив на испанском	Эмотив на русском	Нормализованная частота
Asco	Отвращение	38.14 ipm
Confianza	Принятие (доверие)	25.43 ipm
Esperanza	Ожидание (надежда)	127.14 ipm
Felicidad	Радость	38.14 ipm
Ira	Гнев	38.14 ipm
Miedo	Страх	152.57 ipm
Sorpresa	Удивление	101.71 ipm
Tristeza	Грусть	50.86 ipm

Представив информацию в таблице, мы можем так же рассмотреть ее в диаграмме для наглядности и более широкого понимания.

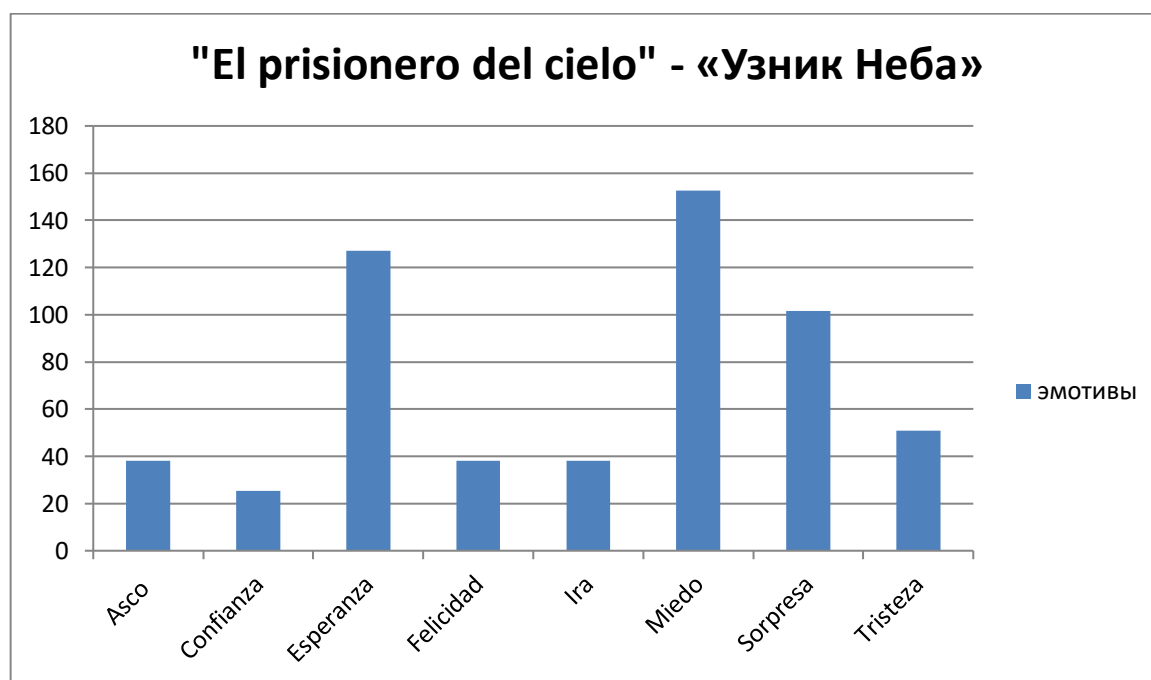


Диаграмма 3. Частота употребления анализируемых эмотивов в третьей книге

Диаграмма 3 демонстрирует, что в третьей книге «Узник Неба» автор чаще использует эмотив *miedo* (страх) – 152.57 ipm.

Немного реже употребляется эмотив *esperanza* (надежда) – 127.14 ipm.

Эмотив *sorpresa* (удивление) имеет частоту употребления 101.71 ipm и это в 2 раза больше, чем частота употребления эмотива *tristeza* (грусть) – 50.86 ipm.

Эмотивы *asco* (отвращение), *felicidad* (радость) и *ira* (гнев) употребляются с одинаковой частотой – 38.14 ipm.

Крайне редко в произведении можно встретить такой эмотив как *confianza* (доверие), частота употребления которого – 25.43 ipm.

Таблица 5. Частота употребления анализируемых эмотивов в четвертой книге

El laberinto de los espíritus		
Эмотив на испанском	Эмотив на русском	Нормализованная частота
Asco	Отвращение	6.15 ipm
Confianza	Принятие (доверие)	86.06 ipm
Esperanza	Ожидание (надежда)	172.11 ipm
Felicidad	Радость	36.88 ipm
Ira	Гнев	12.29 ipm
Miedo	Страх	245.87 ipm
Sorpresa	Удивление	79.91 ipm
Tristeza	Грусть	104.5 ipm

Благодаря диаграмме можно увидеть представленные в таблице эмотивы более графически наглядно.

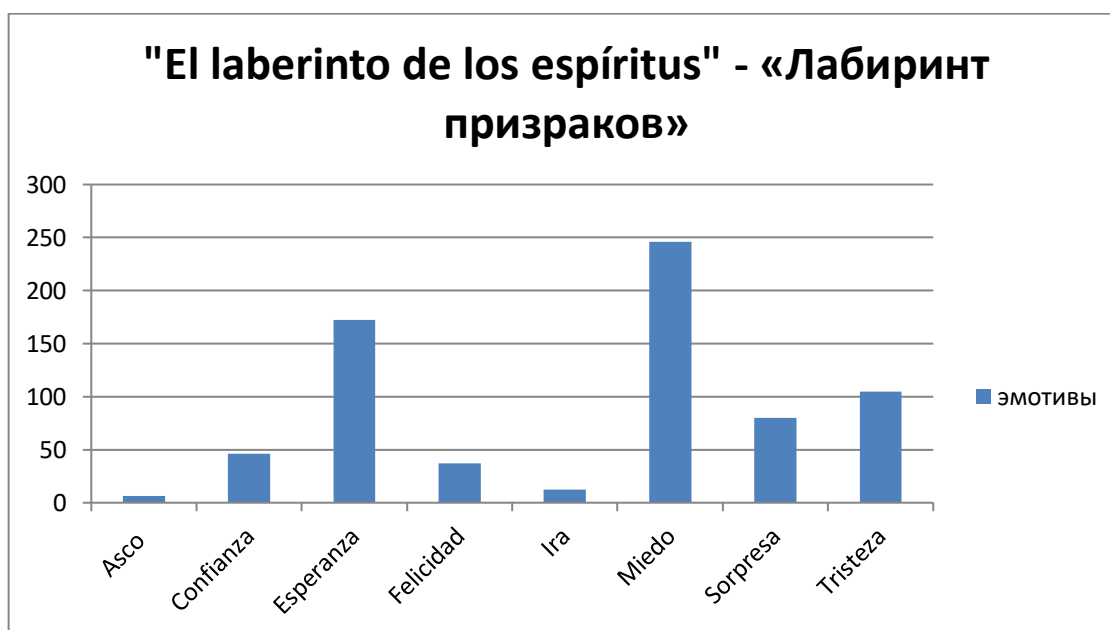


Диаграмма 4. Частота употребления анализируемых эмотивов в четвертой книге

Данные диаграммы 4 разнятся больше всего. Каждый эмотив имеет свою частоту употребления, которая значительно отличается от частоты употребления других.

Как мы видим, чаще всего используется эмотив *miedo* (страх) – 245.87 ipm, значительно реже – эмотив *esperanza* (надежда) – 172.11 ipm.

Среднее значение имеет эмотив *tristeza* (грусть) – 104.5 ipm.

Почти одинаковая частота у эмотивов *confianza* (доверие) и *sorpresa* (удивление) – 86.06 и 79.91 ipm.

Ira (гнев) – 12.29 ipm, что в 3 раза, реже чем *felicidad* (радость) – 36.88 ipm, но в 2 раза чаще, чем *asco* (отвращение) – 6.15 ipm.

На диаграмме 5 отображены данные о разнообразии эмотивов в четырех романах одновременно.

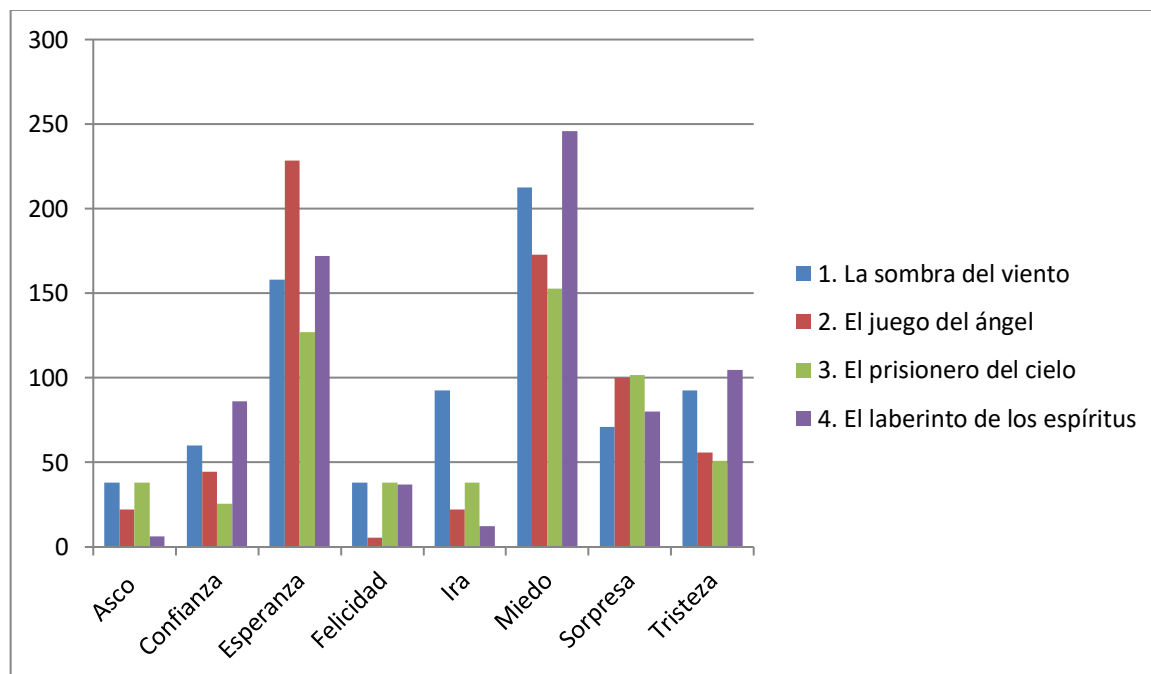


Диаграмма 5. Частота употребления анализируемых эмотивов во всех книгах

Если посмотреть на частоту употребления каждого эмотива во всех 4 книгах одновременно, то можно увидеть, что эмотив *miedo* (страх) преобладает во всех книгах, кроме второй. Диаграмма 5 хорошо демонстрирует, что во второй книге цикла на первое место по частоте употребления выходит эмотив *esperanza* (надежда).

Помимо этого, диаграмма 5 демонстрирует, что есть такие эмотивы, частота употребления которых значительно отличается от частоты употребления этих же эмотивов в других книгах. Например, эмотив *asco* (отвращение) в последней книге цикла встречается гораздо меньше, чем в первых трех книгах. А вот эмотив *felicidad* (радость) на протяжении трех книг используется почти одинаково часто, но во второй книге значительно реже. Эмотив *ira* (гнев) в первой книге появляется намного чаще, чем в последующих трех книгах. Такую же закономерность можно отследить и в частоте употребления эмотива *confianza* (доверие), который в третьей книге

цикла употребляется значительно реже, чем в других. Эмотивы *sorpresa* (удивление) и *tristeza* (грусть) употребляются почти одинаково. При этом эмотив *tristeza* (грусть) во второй и третьей книгах встречается гораздо реже по сравнению с первой и четвертой.

Частота употребления каждого эмотива может быть объяснена с точки зрения сюжета и главных героев.

Так столь частое употребление эмотива *miedo* (страх) объясняется жуткой атмосферой на протяжении всего повествования данного цикла. Особенно в первой и четвертой книгах присутствуют пугающие события, с персонажами происходят страшные и жестокие вещи, и иногда местом действия становится кладбище, заброшенные дома или жуткие улицы и закоулки Барселоны.

Эмотив *esperanza* (надежда) используется так часто, потому что надежда на светлое будущее или на разрешение каких-либо сложных ситуаций единственное, что помогает персонажам протяжении всей серии книг. Также во второй книге есть много отсылок к роману Ч. Диккенса «Большие надежды», благодаря чему можно объяснить столь частое употребление эмотива в данной книге, по сравнению с другими.

Тот факт, что минимальная частота употребления у эмотива *felicidad* (радость) в книгах подтвержден тем, что помимо самой пугающей атмосферы всех книг, главные герои всех книг постоянно находятся в стрессовых ситуациях, которые напрямую влияют на их настроение или характер. Особенно это характерно для второй книги, так как в ней персонаж был на грани отчаяния.

Также частое употребление эмотива *ira* (гнев) в первой книге можно объяснить возрастом главного героя – он подросток, который часто конфликтует со взрослыми персонажами книгами, в последующих книгах персонаж становится старше, а в четвертой книге и вовсе главная героиня – уже взрослая девушка, которой не свойственны столь яркие эмоции.

Помимо этого употребление эмотивов *asco* (отвращение) и *confianza* (доверие) также можно объяснить с позиции главных героев. Поскольку эти эмотивы используются чаще всего для описания характера второстепенных персонажей, которые встречаются на пути главных героев, и это описание делается с их точки зрения и их отношения к тому или иному человеку.

Ярким примером служит столь частое употребление эмотива *confianza* (доверие), так как именно в этой книге успешное осуществление планов, а порой и жизнь главных героев зависели от людей, которым они могли полностью довериться.

2.1.2. Распределение эмотивов: развитие сюжетной канвы романов

С помощью инструментов Voyant Tools (сервис для анализа текстов в Digital Humanities) были созданы графики для каждой книги. Эти графики не только подтверждают сделанные ранее выводы о частоте употребления каждого из анализируемых эмотивов, но и наглядно демонстрируют, как именно происходит их распределение на протяжении каждой книги (сегментация производится автоматически на десять равных сегментов книги).

Были рассмотрены ключевые моменты, самые яркие изменения в графиках, так как сегментация хоть и производится на равные фрагменты, но нет возможности точно определить на какие части делится текст. К тому же не все эмотивы используются в своем прямом значении. Но, несмотря на это анализ текста в Voyant Tools, помимо подтверждения анализа в Sketch Engine, дает понять, как развиваются ключевые эмоции в каждой книге. Благодаря чему можно сделать некоторые выводы касательно влияния сюжета на выбор эмотивов.

Сюжет – (от франц. *sujet* - предмет) – «событие или совокупность событий в эпических и драматических произведениях, развитие которых

позволяет писателю раскрыть характеры героев и суть изображаемых явлений в соответствии с авторским замыслом» [Сюжет, 2022].

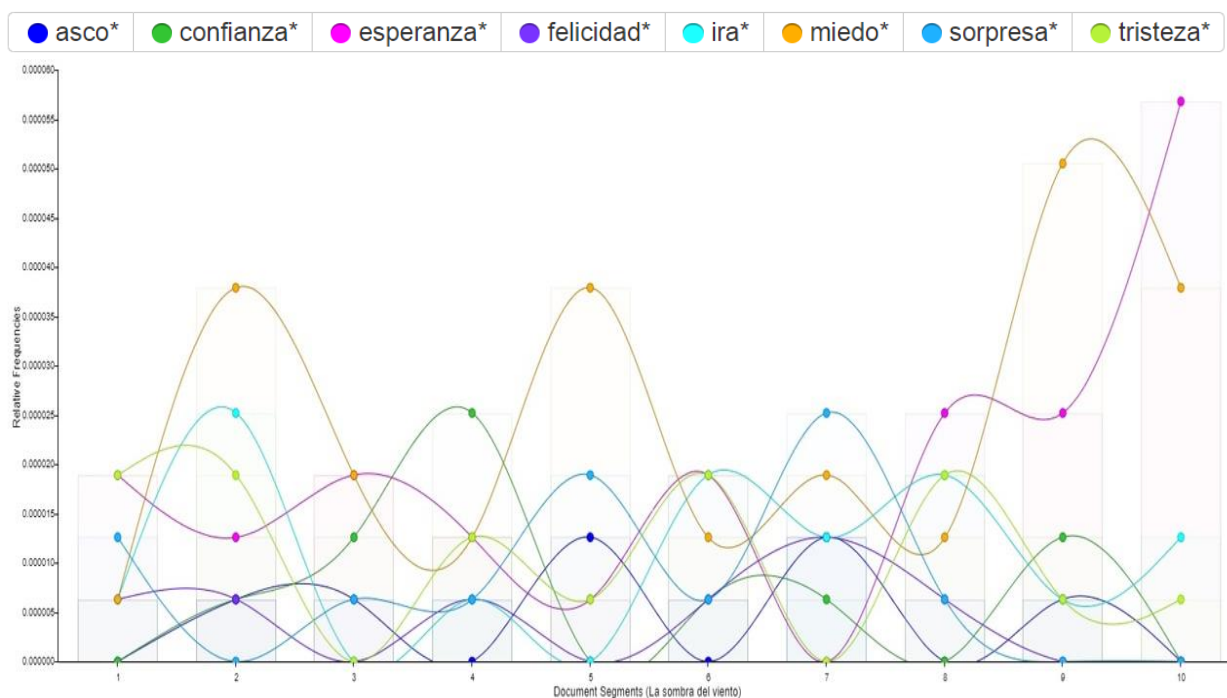


Рисунок 2. Распределение анализируемых эмоций в первой книге

На этом графике (см. рис. 2) хорошо видно, что эмоция *miedo* (страх) употребляется скачкообразно на протяжении всей книги, и резко возрастает под конец книги. Обоснования этому можно найти в сюжете книги: в начале и середине книги за главным героем следит неизвестный человек, тем самым герой ощущает постоянный страх (который спадает, когда слежка прекращается). В конце книги эмоция *miedo* (страх) резко возрастет, так как главному герою пришлось встретиться с главным антагонистом книги, более того действие сюжета теперь проходит ночью и на территории заброшенного дома. Чувство страха обосновано еще и тем, что главный герой боится за свою возлюбленную.

Но вот в самом конце сюжета происходит резкий спад употребления эмоции *miedo* (страх) и на первое место выходит эмоция *esperanza* (надежда), который до этого на протяжении всей книги имел средние показатели. Снова с помощью сюжета мы можем понять, почему так происходит. В конце книги главный герой побеждает зло, узнает правду и

самое главное – женится на своей возлюбленной. Столь радостные события придают надежду на светлое будущее всем, в том числе и главным героям.

Также на графике (см. рис. 2) можно заметить, что в начале книги эмотив *ira* (гнев) употребляется чаще всего, так как именно в этот момент главный персонаж поругался со своим отцом.

Все остальные эмотивы распределяются примерно одинаково на протяжении всей книги.

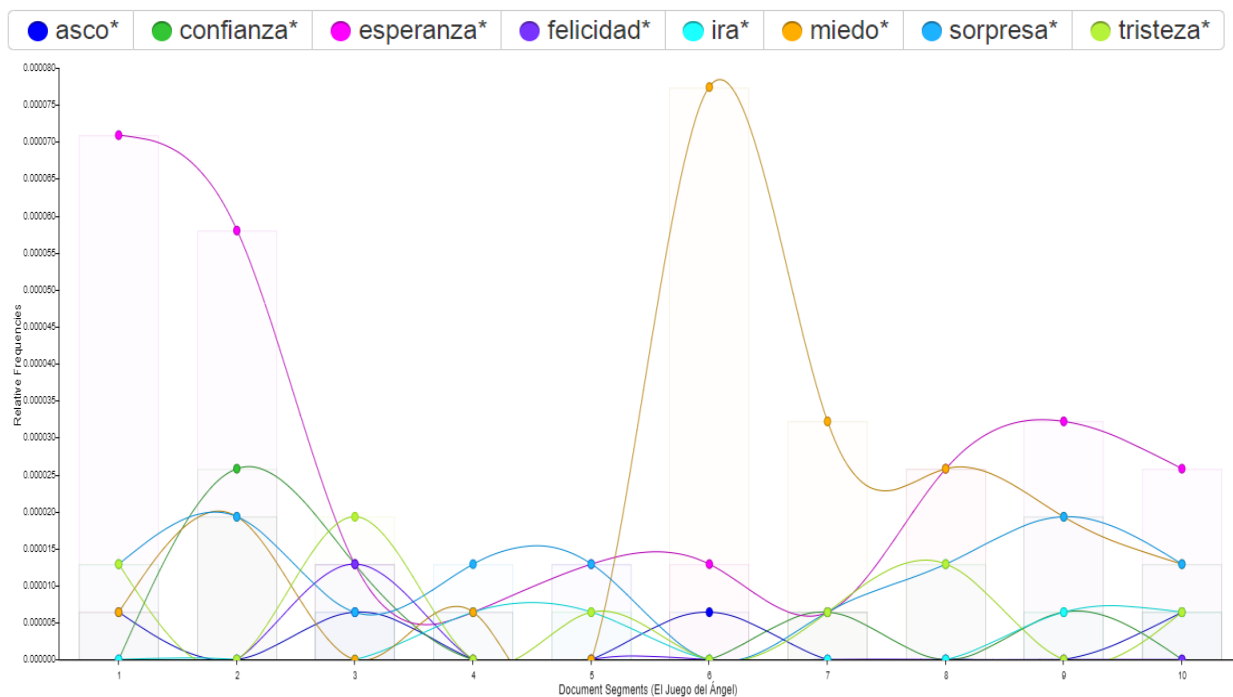


Рисунок 3. Распределение анализируемых эмотивов во второй книге

Данный график (см. рис. 3) также подтверждает выводы, сделанные в первом параграфе этой главы. Самые часто употребляемые эмотивы – эмотивы *esperanza* (надежда) и *miedo* (страх). Помимо этого график демонстрирует, что эти эмотивы в своем употреблении имеют резкие влеты и падения. Так, например, эмотив *esperanza* (надежда) имеет очень высокую частоту употребления, но после его употребление нисходит на минимум. Объяснение этому мы находим вновь в сюжете второй книги. В начале книги рассказано детство главного героя, в котором ключевую роль сыграла книга Чарльза Диккенса «Большие надежды», которую ему подарил важный для него человек. Позже главный персонаж часто размышляет об этой книге, и более того метафорично сравнивает свою несчастную жизнь с «большими

надеждами», о которых говорится в названии. Само употребление названия также создает статистику для этого эмотива.

Но со временем о книге забывается и на первое место выходит эмотив *miedo* (страх). Резкий скачок на графике можно объяснить тем, что как раз в середине книги герой узнает, что он тяжело болен, помимо этого он начинает бояться человека, на которого работает, так как постепенно начинает узнавать правду о его прошлом, из-за чего и возрастает страх.

В конце книги вновь на первое место выходит эмотив *esperanza* (надежда), и как раз по сюжету книги главный герой обретает покой в своей жизни.

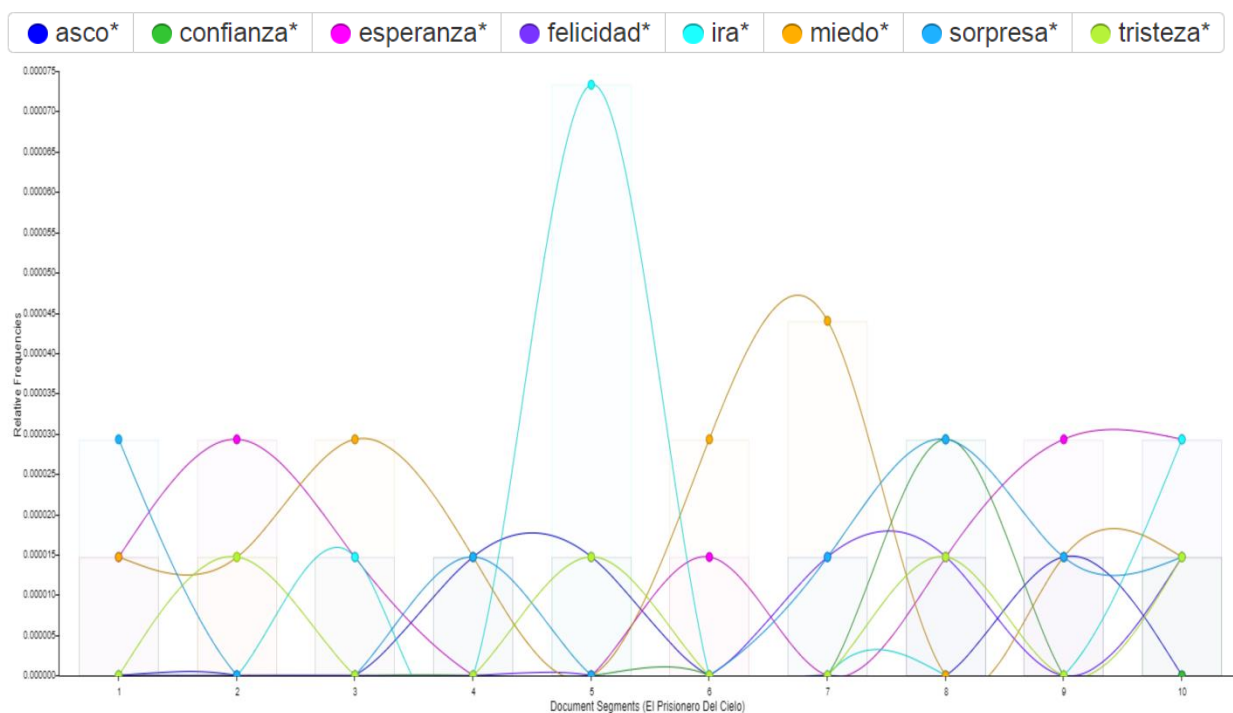


Рисунок 4. Распределение анализируемых эмотивов в третьей книге

График третьей книги (см. рис. 4) вновь демонстрирует, что главные эмотивы – это *miedo* (страх) и *esperanza* (надежда), что можно объяснить сюжетом. Эмотив *miedo* (страх) объясняется тем, что действие большей части сюжета происходит в тюрьме, в довольно жутком месте и в жестоких условиях. Но в конце книги вновь на первое место выходит эмотив *esperanza* (надежда).

Также интересным стало то, что благодаря этому графику мы смогли увидеть, как именно проявляется эмотив *ira* (гнев), и столь резкие скачки

было довольно неожиданно увидеть. Объяснением этому служит то, что как раз в середине книги и в самом конце главный герой узнает правду о судьбе, а позже и о смерти его матери, что вызывает в нем сильный гнев и желание наказать виновных. Книга заканчивается тем, что эмотивы *ira* (гнев) и *esperanza* (надежда) пересекаются, при этом *esperanza* (надежда) идет на спад. Объясняется это тем, что главный герой смог найти зацепку, которая сможет привести его к человеку, виновного в смерти его мамы. Получается, это одновременно дает надежду, но и вновь будит то гнев в нем.

Стоит отметить и резкий скачок эмотива *confianza* (доверие), так как по сюжету главному герою необходимо было попросить помощь подделать документы, а для этого как раз он должен был обратиться к человеку, которому он полностью доверяет.

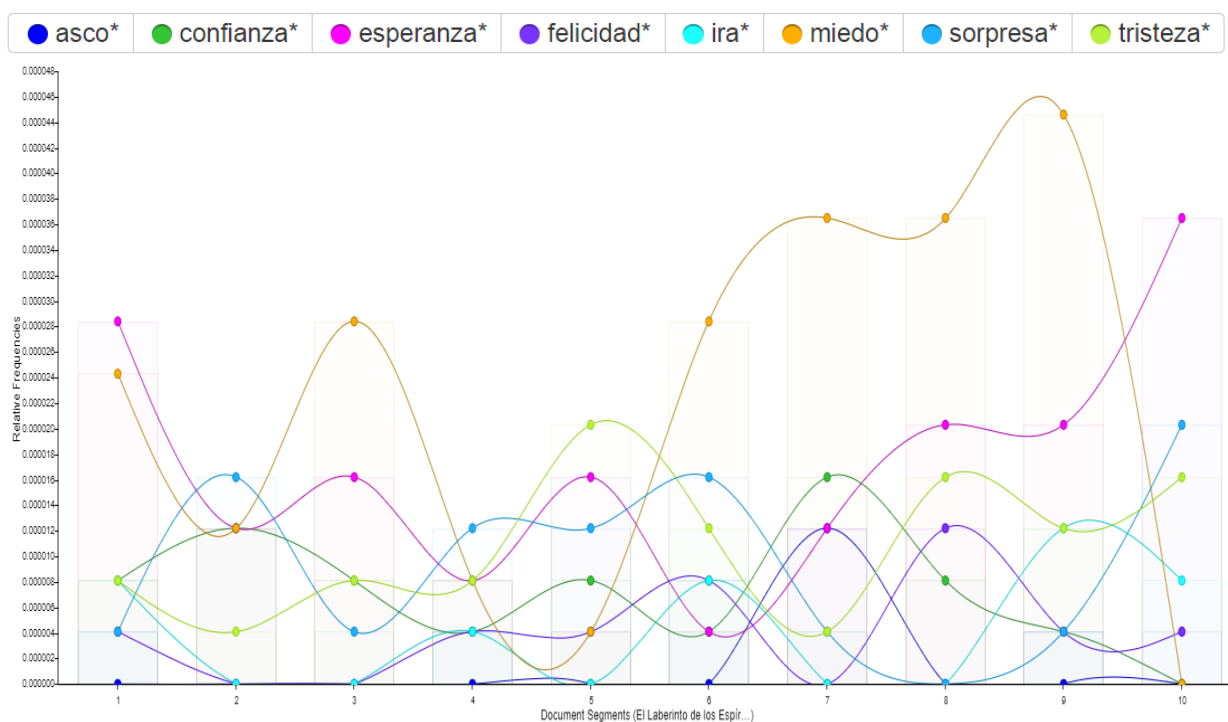


Рисунок 5. Распределение анализируемых эмотивов в четвертой книге

В четвертой книге на первое место также выходят эмотивы *esperanza* (надежда) и *miedo* (страх). Вновь выбор эмотива *miedo* (страх) можно объяснить атмосферой и местом действия сюжета. Большая часть сюжета завязана на том, что главные герои расследуют пропажу человека. И помимо того, что часть сюжета ведется от лица «пропавшего» человека, который находится в неизвестном месте, в любой момент он может лишиться жизни,

из-за чего он постоянно испытывает страх, особенно под конец книги. Также за главными героями часто следят, угрожают, что тоже вызывает у них страх. Развязка сюжета по большей части происходит в старом заброшенном доме, и для создания атмосферы служит эмотив *miedo* (страх).

В конце книги, как и во всех предыдущих, на первое место выходит эмотив *esperanza* (надежда). Объяснить это можно тем, что в самом конце главным героем становится молодой парень, сын главного героя из первой книги, у которого все еще впереди.

Благодаря анализу, представленному в этих графиках, мы смогли прийти к интересному выводу, что все четыре книги цикла заканчиваются тем, что, несмотря на то, как часто главные эмотивы всех книг (*miedo* (страх) и *esperanza* (надежда)) употребляются в начале и середине книги, в конце сюжет всегда приходит к тому, что *esperanza* (надежда) «побеждает» *miedo* (страх). И чаще всего это означает некую светлую надежду на будущее. А вот все остальные эмотивы распределяются примерно одинаково, с редкими исключениями, которые также могут быть поняты с помощью сюжета.

2.2. Специфика сочетаемости имен эмоций в четырех книгах К. Сафона

Нами было выдвинуто предположение, что помимо главной функции – создания эмоциональной атмосферы – эмотивная лексика в художественном дискурсе имеет и другие функции. Эти функции мы смогли определить с помощью методов корпусной лингвистики.

В этой части исследования мы в первую очередь рассмотрели эмотивы в различных коллокациях. Для этого мы вновь воспользовались корпусным менеджером Sketch Engine и ранее созданными подкорпусами.

На основе этого мы смогли посмотреть сочетаемость каждого эмотива с другими словами в каждом из подкорпусов.

Ниже в 8 таблицах представлены все коллокации, которые были определены с помощью функций Sketch Engine.

Таблица 6. Коллокации с эмотивом *asco*

Asco – отвращение	
1 книга (2)	2 книга (2)
Dar asco	
De asco	De asco
	Morir de asco

Из таблицы 6 мы видим, что эмотив *asco* (отвращение) встречается в составе коллокаций только в первом и втором подкорпусах (1 и 2 книги). В каждом из подкорпусов всего две коллокации с данным эмотивом. Сочетание *de asco* встречается в каждом подкорпусе.

Таблица 7. Коллокации с эмотивом *confianza*

Confianza – доверие			
1 книга (2)	2 книга (1)	3 книга (1)	4 книга (6)
			Alguien de confianza
Con el confianza de que			
			Confianza de
		Confianza y	
			De confianza
			El confianza
En confianza			
			Hombre de confianza
			Su hombre de confianza
	Que transmitir serenidad y confianza		

Таблица 7 демонстрирует, что больше всего коллокаций с эмотивом *confianza* (доверие) в четвертом подкорпусе. В первом подкорпусе коллокаций в два раза меньше, а вот во втором и третьем подкорпусах эмотив употребляется только в одном сочетании. Более того среди всех книг нет ни одного совпадения среди сочетаний.

Таблица 8. Коллокации с эмотивом *esperanza*

Esperanza – надежда			
1 книга (14)	2 книга (11)	3 книга (4)	4 книга (11)
			Albergar el esperanza de
	Aquel viejo ejemplar de grande esperanza		
Con el esperanza de que	Con el esperanza de que	Con el esperanza de que	Con el esperanza de que
Con el esperanza de ver			Con el esperanza de ver
De esperanza	De esperanza		De esperanza

1 книга (14)	2 книга (11)	3 книга (4)	4 книга (11)
	Ejemplar de grande esperanza que		
El esperanza	El esperanza	El esperanza	El esperanza
El esperanza de que	El esperanza de que	El esperanza de que	El esperanza de que
			El esperanza de poder
	El grande esperanza		
Esperanza de	Esperanza de		Esperanza de
Esperanza de encontrar			
Esperanza de volver a ver			
	Esperanza en el		
			Esperanza que
	Esperanza y	Esperanza y	
Grande esperanza			
	Grande esperanza en		
			No perder el esperanza
Perder el esperanza			Perder el esperanza
Sin esperanza			
Todo esperanza de			
Vano esperanza			
Y de esperanza			

В таблице 8 мы видим, что эмотив *esperanza* (надежда) имеет БОльшее количество коллокаций в первом подкорпусе, чуть меньше во втором и четвертом, и всего четыре сочетания в третьем подкорпусе. При этом мы видим, что есть несколько совпадений в коллокациях, а именно семь, и некоторые из них встречаются во всех подкорпусах одновременно

Таблица 9. Коллокации с эмотивом *felicidad*

Felicidad – радость	
1 книга (1)	4 книга (2)
De felicidad	
	El felicidad
	El felicidad que

Эмотив *felicidad* (радость) в сочетаниях (см. табл. 9) был найден только в первом и четвертом подкорпусе, без совпадений.

Таблица 10. Коллокации с эмотивом *ira*

Ira – гнев		
1 книга (4)	2 книга (1)	3 книга (1)
De ira		
	El ira	
El ira que		
Ira en su		
Ira que		
		Ira y

Эмотив *ira* (гнев) имеет сочетание только в первом, втором и третьем подкорпусах (см. табл. 10). Больше всего коллокаций встречается в первом подкорпусе, в то время как во втором и третьем подкорпусах всего по одной коллокации в каждом. Совпадений найдено не было.

Таблица 11. Коллокации с эмотивом *miedo*

Miedo - страх			
1 книга (13)	2 книга (10)	3 книга (3)	4 книга (14)
A miedo			
Dar mas miedo			
	Dar miedo	Dar miedo	Dar miedo
De miedo	De miedo		De miedo
De miedo y de			
			De miedo y
El miedo	El miedo	El miedo	El miedo
	Le dar miedo		Le dar miedo
Le tenia miedo			
Me dar miedo			Me dar miedo
	Miedo de		Miedo de
	Miedo ser		
			Miedo en el cuerpo
Miedo que			
Miedo y			
Morir de miedo			Morir de miedo
			No tener miedo
Porque me dar miedo			
	Que tener miedo		Que tener miedo
	Que no tener miedo de		
	Sentir miedo		
Sin miedo			
			Tanto miedo
	Tener miedo	Tener miedo	Tener miedo
Tenia miedo de			
			Ya vivo y me dar miedo

Из таблицы 11 мы видим, что эмотив *miedo* (страх) употребляется чаще всего в первом и четвертом подкорпусе, чуть реже во втором, и меньше всего, только четыре сочетания, в третьем подкорпусе. Между всеми подкорпусами есть восемь совпадающих коллокаций.

Таблица 12. Коллокации с эмотивом *sorpresa*

Sorpresa – удивление			
1 книга (6)	2 книга (2)	3 книга (2)	4 книга (5)
Dar uno sorpresa			
De sorpresa	De sorpresa		
		El sorpresa	El sorpresa

1 книга (6)	2 книга (2)	3 книга (2)	4 книга (5)
Mi sorpresa			
			Mirada de sorpresa
		Para mi sorpresa	Para mi sorpresa
	Por sorpresa		
Sorpresa a			Sorpresa a
Sorpresa de			
			Sorpresa y
Uno sorpresa			

В таблице 12 мы видим, что эмотив *sorpresa* (удивление) имеет сочетания во всех корпусах, но чаще всего коллокации с этим эмотивом встречаются в первом и четвертом подкорпусах. Реже – во втором и третьем, где мы видимо по два сочетания в каждом.

Таблица 13. Коллокации с эмотивом *tristeza*

Tristeza – грусть			
1 книга (5)	2 книга (4)	3 книга (1)	4 книга (8)
Con cierta tristeza y			
Con tristeza	Con tristeza	Con tristeza	Con tristeza
	Con tristeza y		
De tristeza	De tristeza		De tristeza
			De tristeza que
			La tristeza
	Me miró con tristeza		
			Sonrió con tristeza
Sonrio con cierta tristeza			
			Tristeza que
Tristeza y			
			Y sonrió con tristeza
			Y tristeza que

Таблица 13 демонстрирует, что эмотив *tristeza* (грусть) чаще всего встречается в коллокациях в четвертом подкорпусе, реже – в первом и во втором. А вот в третьем подкорпусе была найдена только одна коллокация с данным эмотивом. Среди всех подкорпусов есть только два совпадения в коллокациях.

Далее для нашего исследования на каждую коллокацию был найден пример в тексте анализируемы книг. Таким образом, благодаря контекстуальному анализу коллокаций с каждым эмотивом мы смогли сформулировать определенные функции, которые выполняют анализируемые ЭМОТИВЫ.

В первую очередь стоит уточнить, что мы пришли к интересному выводу – не все эмотивы употребляются в ситуациях, которые соответствуют прямому значению этих самых эмотивов. Таким образом мы создали две группы: эмотивы употребляющиеся в конгруэнтном и в неконгруэнтном контексте.

Для начала представим функции, которые выполняют эмотивы, употребляющиеся в конгруэнтном контексте.

1. Описание характера и возраста персонажей:

• Характер:

В следующих примерах (пр. 1 – 10) можно увидеть, как эмотивная лексика помогает читателю понять характер персонажей. Эта информация считывается исходя от того какие именно эмотивы используют персонажи в своей речи, например (пр. 1 и 2):

1) Y usted un sentido de la oportunidad que **da asco** (Zafón C. R. La sombra del viento). [А у вас **отвратительная** (вызывает отвращение) манера являться в самое неподходящее время (Сафон К. Р. Тень ветра)].

2) Si va al almacén de al lado encontrará que tenemos tres mil copias de su novela **muertas de asco** (Zafón C. R. El juego del ángel). [Если вы заглянете на склад тут неподалеку, то убедитесь, что тираж вашего романа в три тысячи экземпляров лежит у нас **мертвым грузом** (умер от отвращения) (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В 1 примере эмотив *asco* (отвращение) использует в речи пожилого мужчины, который сварлив по характеру, что автор и демонстрирует. Во 2 примере книжные издатели, которые считают себя чуть ли не лучшими в городе, с презрением отзываются о книгах персонажа, которые продаются не так хорошо, как книги других авторов.

Либо читатель сможет понять некоторую характеристику героев по тому, какие эмотивы использует автор для описания некоторых действий этих героев. Примеры (пр. 3 – 10):

3) *Ambas pasaron a mi lado dedicandome una mirada de soslayo y una media sonrisa de asco* (Zafón C. R. *La sombra del viento*). [Две из них прошли мимо, покосившись на меня с гримасами **отвращения** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

4) *Durante unos instantes, Vidal se dedicó a deambular por la estancia sin abrir la boca, deteniéndose a inspeccionar mi minúsculo armario, mirar por la ventana con cara de asco...* (Zafón C. R. *El juego del ángel*). [Некоторое время Видадь молча бродил по комнате, останавливаясь, чтобы подвергнуть тщательному осмотру мой микроскопический шкаф или выглянуть в окно с выражением величайшего **отвращения** на лице (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В этих примерах эмотив *asco* (отвращение) служит для того, чтобы показать, что персонажи считают себя лучше, чем главный герой. Например, две девушки-подростки демонстрируют свое недовольство, проходя мимо главного героя (пр. 3), либо богатый человек с отвращением осматривает комнату бедного героя (пр. 4).

5) *Nadie le podía negar que había aprendido a leer el corazón y el alma de sus conciudadanos y a tirar de los hilos que movían sus anhelos, esperanzas y quimeras* (Zafón C. R. *El prisionero del cielo*). [Невозможно было отрицать, что он досконально изучил своих сограждан, видел насквозь то, что таилось в их сердцах и душах, и дергал за ниточки, приводившие в движение их желания, **надежды и страхи** (Сафон К. Р. Узник Неба)].

Этот пример с эмотивом *esperanza* (надежда) демонстрирует коварство персонажа по отношению к другим, и стремлению использовать других в своих целях (пр. 5).

6) *Donde su madre mostraba tristeza y silencio, el sombrerero mostraba rencor y despecho* (Zafón C. R. *La sombra del viento*). [Но если мать подавленно молчала, шляпник выказывал свою обиду и досаду (грусть и) (Сафон К. Р. Тень ветра)].

В этом случае, с эмотивом *tristeza* (грусть) мы понимаем, что мать героя по характеру покорная, так как считает, что лучше не перечить мужу (пр. 6).

7) Era la primera vez en quince años que se tropezaba con alguien que no **le tenía miedo**, que osaba desafiarle e incluso burlarse de él (Zafón C. R. La sombra del viento). [Впервые за эти годы сеньор Алдаия столкнулся с тем, кто его не **боялся**, кто осмеливался бросить ему вызов и даже насмехаться над ним (Сафон К. Р. Тень ветра)].

8) Le encontré la mirada, dura, abierta, **sin miedo** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я встретил ее взгляд – твердый, открытый, **спокойный** (без страха) (Сафон К. Р. Тень ветра)].

9) Si **tiene miedo** no lo muestra (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Если даже он **испытывал страх**, то не показывал его (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

10) **No tenía miedo** de lo que pudiera, o creyera, que iba a averiguar (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Его **нисколько не беспокоило** (не боялся), что капитану удастся (во всяком случае, тот на это рассчитывал) раскрыть тайну (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В этих примерах мы видим, что употребляя отрицательную конструкцию с эмотивом *miedo* (страх), автор показывает, что у персонажей сильный характер, и они не боятся других людей (пр. 7), или некоторых обстоятельств (пр. 8 – 10), что отличает их от других.

- Возраст:

В следующих примерах выбор (пр. 11 – 13) эмотивов связан с возрастом персонажей, в отношении которых он используется.

11) Era una imagen de luz **y de esperanza** que prometía cosas que solo existen en las miradas de pocos años (Zafón C. R. La sombra del viento). [Лица неизвестных светились **надеждой** и ожиданием счастливого будущего, которое неизменно маячит на горизонте, когда ты молод (Сафон К. Р. Тень ветра)].

Здесь дается описание фотографии молодоженов, и эмотив *esperanza* (надежда) используется, так как автор хочет сказать о том, что персонажи молоды и у них есть надежды на светлое будущее (пр. 11).

12) Baje las escaleras con furia, sintiendo los ojos rebosando lagrimas **de ira** al salir a la calle desolada, banada de luz azul y de frio (Zafón C. R. La sombra del viento). [Слетев по ступенькам, еле сдерживаясь, чтобы не заплакать **от досады** (от гнева), я вышел на пустынную улицу, залитую голубоватым светом (Сафон К. Р. Тень ветра)].

13) La **ira que** me habia sacado de casa se habia evaporado (Zafón C. R. La sombra del viento). [Гнев, погнавший меня из дому, испарился (Сафон К. Р. Тень ветра)].

В этих случаях (пр. 12 и 13) эмотив *ira* (гнев) употребляется при описании эмоций, которые герой-подросток испытывает после ссоры с взрослыми, а подросткам свойственны столь яркие эмоции.

2. Описание взаимоотношений персонажей:

В следующих примерах с помощью эмотивной лексики выражается отношение одних персонажей к другим, но эту функцию можно разделить на несколько подкатегорий.

- Четко выраженное доверие (эмотивы *confianza* (доверие) и *esperanza* (надежда) (пр. 14 – 20)):

14) El doctor Trías era un hombre de aire patricio y aspecto impecable **que transmitía serenidad y confianza** en cada gesto (Zafón C. R. El juego del ángel). [Доктор Триас держался с достоинством патриция. Его безукоризненная внешность **внушала спокойствие и доверие** каждой черточкой... (Сафон К. Р. Игра ангела)].

15) Por el modo en que me hizo pasar y tomar asiento tuve la impresión de que, aunque días antes, cuando empecé a someterme a las pruebas, me había hablado de recientes avances científicos y médicos que permitían albergar **esperanzas en la** lucha contra los síntomas que le había descrito, por lo que a él concernía no había dudas (Zafón C. R. El juego del ángel). [Правда, всего

несколько дней назад, когда я начал проходить обследование, он подробно рассказывал о новейших достижениях в области науки и медицины, вселявших **надежду на** успех в борьбе с болезнью, симптомы которой я описывал (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В этих случаях (пр. 14 и 15) персонаж ведет диалог с врачом, а как мы знаем, врачам доверяют и даже их образ вселяет много надежды.

16) Delegaremos parte de la logística en Luisito, a quien usted ya conoce, que es de total **confianza** y un artista en doce caligrafías diferentes (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Мы поручим часть бумажной работы Луисито. Вы с ним уже знакомы, и **ему можно полностью доверять** (доверие). Он владеет дюжиной типов письма (Сафон К. Р. Узник Неба)].

17) Le aplicaba un ungüento en la vieja herida que el doctor Soldevila había hecho elaborar a su boticario **de confianza** y que calmaba el dolor sin emponzoñarle la sangre (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Она с бесконечной осторожностью меняла Алисии повязки и втирала в старую рану на бедре целительный бальзам. Доктор Солдевила специально заказал мазь **проверенному** (доверенный) аптекарю: снадобье успокаивало боль, не отравляя кровь (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

По сюжету герои должны были совершать некоторые незаконные действия (поделка документов (пр. 16), спрятать человека (пр. 17)), но для этого они вынуждены были найти людей, которым можно доверить столь серьезное дело. Следовательно, это демонстрирует их отношение к тем, к кому они обратились за помощью.

18) Romero de Torres que merecía toda la **confianza de** Alicia y a quien se encomendaba como última salvación (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Он закрыл коробку, размышляя, кем был Фермин Ромеро де Торрес, человек, заслуживший полное **доверие** Алисии, к кому она прибегала в случае крайней нужды (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

19) Si estoy aquí hablando con usted es por **la confianza** que tengo en su superior, que por algún motivo que se me escapa cree que es usted la paciencia ni

la generosa disposición de aquí el señor Montalvo (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Я веду с вами беседу лишь потому, что питаю глубокое **доверие** к вашему начальнику, который по непостижимой для меня причине решил поручить это дело вам. Я вынужден примириться с его выбором, но не обольщайтесь – с этой минуты вы отчитываетесь передо мной, а я не обладаю ни терпением, ни великодушием присутствующего здесь сеньора Монтальво (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Более того, как мы видим из примеров (пр. 18 и 19) главными героями являются детективы, которые чаще общаются с доверенными людьми, которым могут рассказать информацию касаясь дела, которое они расследуют

20) Poco a poco la presión, las amenazas y la ilusión de una conspiración en la sombra pudieron con Valls, que decidió acudir en persona a Barcelona junto con **su hombre de confianza**, Vicente, a confrontar a quien creía que era su némesis, David Martín (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Постепенно давление, угрозы, а также фантом заговора довели Вальса до точки кипения, и он решил лично явиться в Барселону в сопровождении Висенте, **доверенного охранника**, чтобы встретиться лицом к лицу с тем, кого считал своей Немезидой, то есть Давидом Мартином (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Также одним из действующих лиц этой книги является весьма уважаемый человек Испании, который может доверять свою жизнь только доверенным охранникам. Это демонстрирует его отношение к людям, которые работают на него (пр. 20).

- Эмотивы демонстрируют в примерах (пр. 21 – 28), что одни персонажи дороги другим, показывают их переживания за других.

21) Pase el sabado en trance, anclado tras el mostrador de la libreria **con la esperanza de ver** a Bea aparecer por la puerta como por ensalmo (Zafón C. R. La sombra del viento). [Всю субботу я провел словно во сне, застыв за прилавком и не отрывая взгляда от двери, **в ожидании** (в надежде увидеть),

что вот-вот, как по волшебству, на пороге появится Беа (Сафон К. Р. Тень ветра)].

22) Comprendi lo que estaba sucediendo cuando ya no habia vuelta atras, pero nunca perdi **la esperanza de que** perdieras el rastro, de que te olvidases de nosotros o de que la vida, la tuya y no la nuestra, te llevase lejos, a salvo (Zafón С. R. La sombra del viento). [Я осознала серьезность происходящего только тогда, когда уже не было пути назад. Но в глубине души я **надеялась** (надежда, что), что ты потеряешь наш след и забудешь навсегда о Хулиане. Я хотела верить, что судьба – твоя, а не наша – будет хранить тебя и не позволит зайти слишком далеко (Сафон К. Р. Тень ветра)].

23) Ruego a ese Dios con quien nunca me cruce que no llegues a leerlas, pero presiento que mi destino, pese a mi voluntad y pese a mis **vanas esperanzas**, es entregarte esta historia (Zafón С. R. La sombra del viento). [Я каждый день прошу Бога, с которым пути мои никогда не пересекались, чтобы он не позволил тебе их прочесть, хотя знаю, что вопреки моему желанию и **тщетным надеждам** моя судьба – рассказать тебе эту историю (Сафон К. Р. Тень ветра)].

Эмотив *esperanza* (надежда) используется в своем прямом значении, когда персонажи надеются на что-то положительное, особенно касательно других персонажей. Например, герои надеются на встречу с дорогими для них людьми (пр. 21), либо, чтобы важный человек забыл о другом человеке, тем самым не подвергал бы себя риску (пр. 22 и 23).

24) Escribo estas palabras en **la esperanza** y el convencimiento de que algún día descubrirás este lugar, el Cementerio de los Libros Olvidados, un lugar que cambió mi vida como estoy seguro de que cambiará la tuya (Zafón С. R. El prisionero del cielo). [Я пишу эти строки в **надежде** и уверенности, что однажды ты найдешь это место — Кладбище Забытых Книг. То самое место, которое полностью перевернуло мою жизнь, как перевернет оно и твою, в чем я нисколько не сомневаюсь (Сафон К. Р. Узник Неба)].

25) Si quiere que le diga la verdad, yo siempre tuve **la esperanza de que** se hubiera usted escabullido (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Если хотите знать, я не терял **надежды, что** вам удалось улизнуть (Сафон К. Р. Узник Неба)].

В этих случаях вновь используется эмотив *esperanza* (надежда). Демонстрирует, что один персонаж надеется, что дорогой ему человек сможет побывать в том самом «Кладбище забытых книг», в месте, которое является ключевым для всего цикла и много значит для всех главных героев (пр. 24). Либо эмотив используется в тех случаях, когда персонажи надеются, что у других героев все хорошо и они в безопасности (пр. 25).

26) Y le entró **el miedo**, porque sabía que no podían durar y que aquellas gotas de paz y felicidad robadas se evaporarían antes que la juventud de la carne y los ojos de la Rociíto (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [И ему сделалось **страшно**, потому что он знал, что безмятежности скоро наступит конец и крупницы покоя и радости растворятся бесследно раньше, чем увянет юное тело Росиито и огонь молодости потухнет в ее глазах (Сафон К. Р. Узник Неба)].

27) A veces me **da miedo** que cometa una tontería (Zafón C. R. El juego del ángel). [Порой меня **охватывает страх** (страшно), что он наделает глупостей (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Также был найден примеры с эмотивом *miedo* (страх), выполняющий такую же функцию. В этих примерах герои переживают за других людей и за их судьбу (пр. 26 и 27).

28) Cuando leyo por primera vez la sección en la que aparecía ella como personaje sonrió con una **tristeza que** aún me embarga (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Прочитав фрагмент романа, где она появлялась в качестве героини, он улыбнулся с бесконечной **печалью** (с грустью, которая), заразив ею даже меня (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Эмотив *tristeza* (грусть) используется в случае, когда упоминание одной из героинь, вызывает у ее возлюбленного печаль, что демонстрирует, что он помнит ее и скучает по ней, так как она ему была дорога (пр. 28).

- Одним из интересных выводов анализа коллокаций был вывод о том, что эмотив *esperanza* (надежда) часто используется в контексте того, что одни персонажи возлагают некоторые надежды на других (пр. 29 – 35).

29) A los doce años, Julian empezó a perder su interés febril por la pintura y por Velázquez, pero **las esperanzas** iniciales del sombrero duraron poco (Zafón C. R. La sombra del viento). [В двенадцать лет Хулиан постепенно утратил свой прежний лихорадочный интерес к живописи и Веласкесу, однако все проснувшиеся вновь **надежды** Фортуня оказались напрасными (Сафон К. Р. Тень ветра)].

30) La única **esperanza del** señor Aguilar era que el servicio militar hiciera de su hijo un hombre de provecho (Zafón C. R. La sombra del viento). [Последней **надеждой** сеньора Агилара была армейская служба, которая могла бы сделать из его сына хоть на что-нибудь годного мужчину (Сафон К. Р. Тень ветра)].

31) Con el tiempo, el sombrero perdió **toda esperanza de** enderezar a aquel muchacho hacia una vida de provecho (Zafón C. R. La sombra del viento). [Со временем шляпник потерял **всякую надежду** направить этого мальчика на путь истинный (Сафон К. Р. Тень ветра)].

32) La casa había sido un obsequio que su padre le había hecho diez años antes **con la esperanza de que** sentase la cabeza y formase una familia, empresa en la que Vidal llevaba ya varios lustros de retraso (Zafón C. R. El juego del ángel). [Дом десять лет назад подарил Видалю отец, **надеявшийся, что** (с надеждой, что) сын остепенится и создаст семью – предприятие, с которым дон Педро уже запаздывал годков этак на пятнадцать – двадцать (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Чаще всего это взрослые персонажи (особенно отцы), которые строят некоторые планы на будущее своих детей. Например, мечтают о военной

службе своих детей, вместо увлечений творчеством (пр. 29 – 31). Либо отец надеется, что его сын оправдает его чаяния и сделает так, как он хочет, то есть создаст семью (пр. 32). Но их планы не всегда совпадают с выбором их детей.

33) Fue en la casa de los Valls donde Sophie conoció a uno de los máximos benefactores y padrinos financieros del señor Valls: don Ricardo Aldaya, heredero del imperio Aldaya, ya por entonces la **gran esperanza** blanca de la plutocracia catalana de finales de siglo (Zafón C. R. La sombra del viento). [Именно в доме семьи Вальс Софи познакомилась с одним из самых известных благодетелей и финансовых покровителей сеньора Вальса доном Рикардо Алдаёя, наследником империи Алдаёя, **восходящей звездой** (большая надежда) финансового мира Каталонии конца века (Сафон К. Р. Тень ветра)].

Такой же эмотив используется, когда автор хочет сказать о том, что персонаж молод и перспективен в глазах общества (пр. 33).

34) Aquella mañana el librero le había acompañado por primera vez al Cementerio de los Libros Olvidados, quizá en **la esperanza de que** aquel lugar y lo que significaba pudieran cubrir el vacío que la pérdida había dejado en sus vidas (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Тем утром Хуан впервые отвел сына на Кладбище забытых книг, лелея призрачную **надежду, что** это особенное место и тот философский смысл, какой оно заключало в себе, заполнят пустоту, образовавшуюся в их жизни после утраты (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

35) Eso y la **esperanza que** todo hacedor de cuentos lleva dentro: que el lector haya abierto su corazón a alguna de sus criaturas de papel y le haya entregado algo de sí mismo para hacerla inmortal, aunque solo sea por unos minutos (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [А помимо того, в сердце каждого сочинителя историй живет **надежда**, что читатель почувствует глубокую привязанность к одному из бумажных созданий и отдаст ему часть

своей души, чтобы вдохнуть в него бессмертие, пусть лишь на несколько мгновений (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Либо в случаях, когда одни персонажи возлагают надежду на кого-то, например, на сына (пр. 34), или писатель на читателя (пр. 35), с целью, что они поймут друг друга, и их мысли и желания.

- Еще один способ отображения данной функции – примеры, в которых персонажи ожидают от других некоторые эмоции или действий, хоть и получают другие (пр. 36 – 39).

36) No habia **ira en su voz**, ni apenas reproche, solo cansancio (Zafón C. R. La sombra del viento). [**В его** голосе не было **гнева**, даже упрека, одна усталость (Сафон К. Р. Тень ветра)].

37) Grandes se volvió y me miró conteniendo **la ira** (Zafón C. R. El juego del ángel). [Грандес повернулся и посмотрел на меня, с трудом сдерживая **гнев** (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В этом случае молодой персонаж ожидал, что более взрослый персонаж зол на него и вот-вот выпустит весь гнев и досаду на него, но этого не произошло (пр. 36). В следующей ситуации персонаж, детектив, смотрит с гневом на главного героя, так как тот при объяснении рассказывал о странных событиях, в которые сложно поверить, а главный герой ожидал, что тот ему поверит (пр. 37).

38) Sé que albergarás sospechas y que si la verdad acerca de los últimos días de tu madre llega a tu conocimiento compartirás conmigo la **ira y la sed de venganza** (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [И я предвижу, что душу твою заполонят подозрения, а если правда о последних днях твоей матери дойдет до тебя, ты разделишь со мной **гнев и** горечь и жажду мести (Сафон К. Р. Узник Неба)].

Герой испытывает гнев, так как погибла его возлюбленная, и он ждет, что его друг разделит с ним эти чувства (пр. 38).

39) Le **da miedo** que se dé a la fuga (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [**Бойтся**, что он пустится наутек (Сафон К. Р. Узник Неба)].

Героиня боится, что ее жених испугается и сбежит от предстоящей свадьбы (пр. 39).

3. Выражение истинных чувств/ощущений героев, их мыслей:

40) Devolvi el desayuno, la cena y buena parte de **la ira que** llevaba encima (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я помотал головой и, едва сдерживая тошноту, помчался в туалет, где и оставил весь свой завтрак, вчерашний ужин и добрую часть **злости и раздражения, которые** (гнев, который) накопились во мне за эти дни (Сафон К. Р. Тень ветра)].

41) **En confianza**, a mi esto del septimo arte me la repampinfla (Zafón C. R. La sombra del viento). [**Сказать по чести** (по секрету), вся эта трескотня о седьмом виде искусства мне до лампочки (Сафон К. Р. Тень ветра)].

42) No sabe usted el **miedo que** pase el dia que le pedi permiso para casarme con su hija y se tiro cinco minutos mirandome fijamente, sin soltar prenda y con el pico del hielo en la mano (Zafón C. R. La sombra del viento). [Вы и представить не можете, какого **страху** я натерпелся в тот день, когда попросил у него руки его дочери: он смотрел на меня пристально целых пять минут – и ни звука, только ледоруб в руке сжимает (Сафон К. Р. Тень ветра)].

43) Eso es lo que me **dio mas miedo** ((Zafón C. R. La sombra del viento). [Это **напугало** меня **больше всего** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

44) Vi en ella **miedo y** desesperanza, como si intuyese la negrura (Zafón C. R. La sombra del viento). [В нем были **страх и** отчаяние, словно он почувствовал неизбежность того, что ждало его внизу (Сафон К. Р. Тень ветра)].

45) Porque **tenia miedo de** que a lo mejor tuvieses razon -dijo finalmente (Zafón C. R. La sombra del viento). [Потому что **боялась**: вдруг ты окажешься прав, – наконец произнесла она (Сафон К. Р. Тень ветра)].

46) **Porque me da miedo.** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Потому что мне **страшно** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

47) **Me da miedo** buscar un retrato de mi madre y descubrir en ella a una extrana (Zafón C. R. La sombra del viento). [**Я боюсь** (мне страшно) увидеть на портрете своей матери чужую женщину... (Сафон К. Р. Тень ветра)].

48) A todos los unía una sombra **de tristeza** en la mirada, una llamada silenciosa (Zafón C. R. El juego del ángel). [Их роднило выражение глаз: в них угадывалась тень **печали** и читалась немая мольба (Сафон К. Р. Игра ангела)].

49) Mi cara **de sorpresa** debió de delatarme (Zafón C. R. El juego del ángel). [Должно быть, помимо воли у меня на лице отразилось **изумление** (Сафон К. Р. Игра ангела)].

50) No sabía que estabas ahí - dijo entre **la sorpresa** y la irritación (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Я не знала, что ты здесь, — сказала она **удивленно** и с оттенком негодования (Сафон К. Р. Узник Неба)].

Так из примеров мы видим, что герои описывают свои ощущения в зависимости от ситуаций: тошнота из-за стресса (пр. 40), говорят правду (пр. 41) страх сделать предложение (пр. 42), страх от неожиданного крика (пр. 43), страх узнать правду или услышать подтверждение своих опасений (пр. 44 – 47), чувство печали, так как люди понимают, что их ждет (пр. 48), удивление (пр. 49 и 50).

51) Te miro a los ojos y veo **que tienes miedo** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [По твоим глазам я вижу, **что ты боишься** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

52) **Miedo de mí** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Меня **боишься** (страх от) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

53) Está muerto **de miedo** (Zafón C. R. El juego del ángel). [Вы умираете **от страха**. Признайтесь. (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Либо другие персонажи замечают, что другие испытывают какие-то эмоции (пр. 51 и 52) и пытаются их даже «вывести на чистую воду» (пр. 53).

4. Создание и поддержание атмосферы:

Следующая выделенная нами функция помогает автору с помощью эмотивной лексики передать читателю атмосферу, в которой находятся герои (пр. 54 – 60).

54) El país hedía **a miedo** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Страна смердела **страхом** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

55) El aire parecía envenenado **de miedo y de odio** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Воздух, казалось, был отравлен **страхом и ненавистью** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

Эмотив *miedo* (страх) служит для передачи и поддержания атмосферы, так например, в романе есть воспоминания о периоде гражданской войны в Испании, в такие времена страх присущ всем (пр. 54 и 55).

56) Hace un frío que **da miedo** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Так холодно, что **оторопь берет** (страшно) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

57) No sabía si temblaba de frío o **de miedo**, y cuando horas más tarde se abrió la puerta metálica y oyó voces y pasos, cerró los ojos y sintió cómo la orina se le escurría entre los muslos y le resbalaba por las piernas (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Она не знала, отчего тряслась больше, от холода или **от страха**. Через несколько часов, когда железная дверь снова открылась и раздались шаги и голоса, Алисия крепко зажмурилась и почувствовала, как моча потекла между бедер и заструилась по ногам (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Иногда чувство страха напрямую связано с ощущением холода (пр. 56 и 57).

58) Vi **el miedo** dibujándose en el rostro de Bea y un segundo después nos cubrió la oscuridad (Zafón C. R. La sombra del viento). [На лице Беа отразился **ужас**, а в следующее мгновение нас накрыла тьма (Сафон К. Р. Тень ветра)].

59) Yo, **muerto de miedo**, me quede paralizado (Zafón C. R. La sombra del viento). [Томас подошел ко мне, я **помертвел от страха** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

60) **Sentí miedo**, un temor turbio que me nacía en las entrañas y me inspiraba un deseo infantil de pedir perdón y aceptar cualquier castigo que se impusiera a cambio de no soportar aquel silencio (Zafón C. R. El juego del ángel). [Меня **охватил страх** (почувствовал страх), животный ужас, рождавшийся где-то в глубине существа и пробуждавший детское желание просить прощения и принять любое наказание, какое он сочтет нужным, только бы не выносить больше это гробовое молчание (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Также к этой функции можно отнести те случаи употребления эмотивной лексики, в которых автор, употребляя эмотив *miedo* (страх) передает то, что герои ощущают, находясь в каких-то ситуациях. Тем самым читатель лучше понимает атмосферу, в которой развивается действие сейчас (пр. 58 – 60).

61) Así pasaron años terribles, **sin esperanza** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Так прошло несколько лет, **проведенных в страхе и отчаянии** (без надежды) (Сафон К. Р. Тень ветра)].

62) Los Mataix acompañaron al ilustre matrimonio hasta su Mercedes Benz y los vieron partir junto con el cortejo de los otros dos vehículos de escolta bajo un cielo encendido de estrellas que prometía un horizonte de paz y, tal vez, **de esperanza** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Супруги Маташ проводили блистательную чету к «мерседесу» и смотрели вслед, когда он тронулся с места и отбыл в колонне с двумя машинами эскорта. Небо, усыпанное яркими звездами, сулило грядущие мирные дни и, возможно, **надежду** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В данных примерах эту функцию выполняет эмотив *esperanza* (надежда) и передает и отчаяние, в котором герои провели годы своей жизни (пр. 61), и надежду, которую испытали герои в момент, когда их жизнь начала налаживаться (пр. 62), что хорошо подчеркивает атмосферу.

63) Otros se quitaron la vida o murieron de enfermedad o **de tristeza** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [А кто-то покончил с собой или умер от болезней и **тоски** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Эмотив *tristeza* (грусть) передает атмосферу, которая царила в тюрьме, где был заключен персонаж (пр. 63).

5. Развитие сюжетной канвы романа:

Наибольшее количество примеров употребления эмотивов, мы отнесли к такой функции как поддержание или некое подтверждение сюжета. Для этой функции эмотивная лексика используется, потому что того требует сюжет. В основном эмотивы, выполняющие эту функцию, обладают буквальным значением, и описывают именно те эмоции, которые испытывают герои именно в этой точке сюжета. Тем самым помогают читателю погружаться в сюжет.

Эти примеры, для лучшего понимания контекстуального анализа, будет лучше разделить на группы по эмотивам. Таким образом, мы получаем следующие группы.

Эмотив *confianza* (доверие):

64) Necesitamos a **alguien de confianza!** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Нам нужен человек, **заслуживающий доверия!** (кто-то доверенный) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

65) Lo primero fue identificarse como **hombre de confianza** del gobernador civil de Barcelona, niño bonito del régimen en la provincia (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Прежде всего Фермин отрекомендовался **доверенным лицом** гражданского губернатора Барселоны, кого смело можно было назвать баловнем судьбы и любимчиком властей в провинции (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В этом примере по сюжету герои вынуждены спрятать девушку, но в этом деле им помог бы только доверенный человек, которого надо найти (пр. 64), либо надо было представиться таким человеком (пр. 65).

Эмотив *esperanza* (надежда) (пр. 66 – 74):

66) Ascendi los peldanos **con la esperanza de que** no fuese demasiado tarde (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я поднимался по ступенькам, не

обращая внимания на громкий звук своих шагов, **надеясь в душе, что** (с надеждой, что) пришел не слишком поздно (Сафон К. Р. Тень ветра)].

67) Apenas recuerdo las palabras del cura, ni los rostros prendidos **de esperanza** de los invitados que llenaban la iglesia aquella mañana de marzo (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я смутно помню слова священника и светящиеся **надеждой** лица гостей, заполнивших церковь в то мартовское утро (Сафон К. Р. Тень ветра)].

68) En otras circunstancias hubiese asumido que un lugar semejante excedía de largo mi magro presupuesto, pero los largos años de abandono y olvido a los que parecía condenado me hicieron albergar **la esperanza de que**, si nadie más quería aquel lugar, tal vez sus propietarios aceptarían mi oferta (Zafón C. R. El juego del ángel). [В иных обстоятельствах я охотно согласился бы, что такой дом намного превышает возможности моего скудного бюджета. Но он слишком долго оставался заброшенным и забытым, будто над ним тяготело проклятие, поэтому я тешил себя **надеждой, что** владельцы примут мое скромное предложение, раз других претендентов не нашлось (Сафон К. Р. Игра ангела)].

69) Si **albergaba la esperanza de** pisar tierra por su propio pie y con todos los huesos en su sitio, más le valía empezar a preparar su estrategia de huida (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [И если **он все еще собирался** (питал надежду) ступить на землю собственными ногами, не растеряв костей, следовало заранее продумать план бегства (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

70) Aun así, Fermín **no perdió la esperanza** ni cuando encontró una hilera de cadáveres tendidos sobre la acera frente al Gran Teatro del Liceo (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Однако Фермин **не терял надежды**, даже наткнувшись на тела, уложенные в ряд на мостовой перед театром «Лисео» (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Так в этих примерах персонажи по сюжету надеются на что-то, например, успеть на встречу (пр. 66), либо на светлое будущее, так как

празднуют свадьбу (пр. 67). И другие примеры, где герои на что-то надеются: купить дом своей мечты (пр. 68); добраться живым до Испании (пр. 69); на положительный исход (пр. 70).

71) Al día siguiente acudimos a la sombrerería Fortuny, sin grandes **esperanzas de encontrar** a Julian allí (Zafón C. R. La sombra del viento). [На следующий день мы решили зайти в шляпную мастерскую Фортуня. Больших **надежд встретить** там Хулиана мы не питали (Сафон К. Р. Тень ветра)].

72) También me enseñaron a perder la **esperanza de volver a ver** al hombre que algún día se había sostenido sobre aquellos huesos (Zafón C. R. La sombra del viento). [А еще меня научили не питать **надежд когда-либо вновь увидеть** в этом сожженном человеке того, кем он был раньше, до страшного пожара (Сафон К. Р. Тень ветра)].

73) Le hablé de aquellos dos libros que había escrito, uno con mi nombre y otro con el de Vidal, de la pérdida de aquellas míseras **esperanzas** y de aquella tarde en que vi a mi madre abandonar en la basura lo único bueno que creía haber hecho en la vida (Zafón C. R. El juego del ángel). [Я рассказал о двух написанных мною книгах, из которых одна вышла под моим собственным именем, а другая под именем Видаля, об утрате жалких **надежд** и о вечере, когда у меня на глазах мать выбросила в урну единственное, что я создал хорошего в жизни (Сафон К. Р. Игра ангела)].

74) Y cuando ya creía haber **perdido la esperanza**, la encontró (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Наконец, почти **отчаявшись** (потерял надежду), несчастная мать нашла дочь (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Также есть примеры, где герои в связи с сюжетом теряют всякую надежду (пр. 71 – 74).

Эмотив *miedo* (страх) (пр. 75 – 82):

75) Sólo sé que ella cree que está relacionado con usted y que es alguien o algo que **le da miedo** (Zafón C. R. El juego del ángel). [Мне известно только,

что, по ее мнению, это связано с вами, а также то, что нечто или некто **внушает ей ужас** (Сафон К. Р. Игра ангела)].

76) Dice **que tienes miedo** de ese hombre, el patrón, y que hay algo turbio en ese asunto (Zafón С. R. El juego del ángel). [Она говорит, ты **боишься** этого человека, патрона, и в этом деле что-то нечисто (Сафон К. Р. Игра ангела)].

77) Me hacía señas para que me acercase, aunque a mí **me daba miedo** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Знаками подзывала меня, но **я ее боялась** (мне было страшно) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

78) Hacía meses ya que lo que veía en ellos **le daba miedo** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [В течение последних месяцев она замечала в его глазах нечто, **вызывавшее у нее безотчетный страх** (пугало) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

79) Una noche le pregunté quién era Corelli y por qué le tenía **tanto miedo** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Вечером я спросила Давида, кто такой Корелли и почему он его **так боится** (так страшно) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

80) Y entonces Cascos regresó a Madrid con la cara hecha una torrija, el rabo entre las piernas y el **miedo en el cuerpo** pensando en lo que le iba a contar a Valls (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Каскос бежал в Мадрид, поджав хвост, с лицом, напоминавшим пасхальную торриху, и **содрогаясь от ужаса** (страх в теле) при мысли о грядущем докладе Вальсу (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

81) Antes de entrar se volvió para mirar a Ernesto, que le sonrió débilmente y la saludó con la mano, **muerto de miedo** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Перед тем как войти, она оглянулась и посмотрела на Эрнесто, **умиравшего от страха** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

82) Gritó **de miedo y** rabia, tratando de alcanzar uno de los orificios con la otra mano, pero una sacudida repentina le empujó hacia atrás (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Он закричал **от ужаса** и ярости, попытавшись дотянуться до одного из новых отверстий другой рукой, но внезапно ящик

тряхнуло, и Фермин опрокинулся навзничь (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Эмотив используется в тех случаях, когда автор стремится показать, что персонажи буквально испытывают страх, особенно, когда они боятся какого-то человека, потому что он опасен или угрожает им (пр. 75 – 80), либо бояться каких-то обстоятельств (пр. 81 и 82).

Эмотив *sorpresa* (удивление) (пр. 83 – 92):

83) Me cazo la **sorpresa al** vuelo (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я **удивленно** вскинулся, и он тут же предложил (Сафон К. Р. Тень ветра)].

84) Al visitar el domicilio de la familia Fortuny, Miquel se llevo una **sorpresa de** mal augurio: Sophie Carax ya no residia alli (Zafón C. R. La sombra del viento). [Но когда он прибыл в дом семьи Фортунь, его ожидал неприятный **сюприз**: Софи Каракс там больше не проживала (Сафон К. Р. Тень ветра)].

85) No iba a ser él quien le dijese a Hendaya cuando volviera que alguien había hecho una visita **sorpresa a** la casa (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Он не собирался совершать глупость, лично докладывая Эндайя, когда тот снова явится, что в доме побывали **нежданные** гости (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

86) Me detuve a devolverle la mirada y, para **mi sorpresa**, asintio, como si quisiera saludarme e indicarme que no le importaba en absoluto que hubiera reparado en su presencia (Zafón C. R. La sombra del viento). [Я взгляделся, и он **неожиданно** (к моему удивлению) кивнул мне в ответ, будто приветствуя или давая понять, что ему совершенно не важно, обнаружил я его слезку или нет (Сафон К. Р. Тень ветра)].

87) La pregunta me pilló totalmente **de sorpresa**, desarmado, y asustado por lo facil que era perderle la antipatia a quien se tiene por enemigo en cuanto deja de comportarse como tal (Zafón C. R. La sombra del viento). [Вопрос совершенно **сбил меня с толку** (врасплох), обезоружил и даже напугал тем,

как легко утратить неприязнь к человеку, которого считаешь врагом, если он демонстрирует тебе дружелюбие (Сафон К. Р. Тень ветра)].

88) **Para mi sorpresa** no sólo no se leía en su rostro signo de irritación alguno, sino que sonreía con buena disposición al contemplar los progresos que Fermín iba realizando en su primera exploración del Cementerio de los Libros Olvidados (Zafón С. R. El prisionero del cielo). [**К моему величайшему удивлению**, его лицо не выражало ни малейших признаков негодования — напротив, Исаак добродушно улыбался, наблюдая за первыми шагами Фермина на пути познания Кладбища Забытых Книг (Сафон К. Р. Узник Неба)].

89) La señorita se aproximó unos pasos y les dedicó una **mirada de sorpresa** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Девушка с **удивлением посмотрела** на гостей и сделала несколько шагов навстречу (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

90) **Para mi sorpresa**, quien acudió a abrirnos no fue otro que Fermín Romero de Torres, que al verme sonrió con malicia (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [**К моему изумлению**, нам открыл не кто иной, как Фермин Ромеро де Торрес. Увидев меня, он хитро улыбнулся (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

91) ¿Señorita Gris? —preguntó Bea, entre la **sorpresa** y la alarma (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Сеньорита Грис? – с **удивлением и тревогой** воскликнула Беа (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

92) Esta vez no me cogió **por sorpresa** (Zafón С. R. El juego del ángel). [На сей раз он не застал меня **врасплох** (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Эмотив используется в ситуациях, которые удивляют персонажей, так как происходят неожиданно/ непредвиденно (пр. 83 – 85), либо их удивляет поведение других людей (пр. 86 – 91). Либо, наоборот, героев ничего не удивляет (пр. 92).

Эмотив *tristeza* (грусть):

93) Mientras recorría tuneles y tuneles de libros en la penumbra, no pude evitar que me embargase una sensación **de tristeza** y desaliento (Zafón C. R. La sombra del viento). [Проходя в полумраке мимо нескончаемых рядов книг, я не мог отделаться от **грусти** и досады (Сафон К. Р. Тень ветра)].

94) La dirección y los trabajadores de este diario desean expresar asimismo la profundísima conmoción **y tristeza que** supone para todos la pérdida de don Mauricio Valls, ejemplo vivo de lo más alto a lo que puede aspirar un ciudadano de nuestra nación (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Коллектив редакторов и сотрудников газеты также сообщает о своем глубоком потрясении и **разделяет со всеми скорбь** (и печаль, которая) по поводу гибели дона Маурисио Вальса, являвшегося живым примером высокого достоинства и качеств, обладать которыми стремится каждый гражданин нашей страны (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Эмотив встречается в моментах, когда люди испытывают грусть, а порой и скорбь (пр. 93 и 94).

Для функции поддержание сюжета можно выделить дополнительную подкатегорию.

- Объяснение поведения персонажей с помощью сюжета (пр. 95 – 100):

В эту подкатегорию можно определить те примеры употребления эмотивной лексики, которые после контекстуального анализа объясняют, почему персонажи ведут себя так или иначе, что послужило причиной.

95) El precio es de treinta y cinco pesetas – anuncié antes de tenderle el libro **con la esperanza de que** la cifra le hiciera cambiar de opinión (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Издание стоит тридцать пять песет, – заявил я с вызовом, оттягивая момент расставания с книгой. В глубине души я **надеялся, что** (с надеждой, что) высокая цена заставит неприятного незнакомца отказаться от покупки (Сафон К. Р. Узник Неба)].

Например, герой не хочет продавать подозрительному человеку книгу, и надеется, что высокая цена за книгу его оттолкнет (пр. 95).

96) Más de una vez y más de diez se aproximó a la ventana para otear al otro lado de la calle **con la esperanza de ver** a Vargas en sus habitaciones sobre el Gran Café (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Не раз и не десять подходила к окну, **высматривая** (в надежде увидеть) на противоположной стороне улицы, в комнатке над «Гран-кафе» Варгаса (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

97) Permitted que Salgado fuera liberado para seguirle la pista, **con la esperanza de que** le condujese a Martín (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Он позволил Сальгадо выйти на свободу, желая проследить за ним **в надежде, что** тот приведет к Мартину (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В этих случаях эмотив используется в случаях, когда персонажам необходимо увидеть нужного им человека, для этого они шпионят за кафе (пр. 96), либо за человеком (пр. 97).

98) Leandro explicó que Susana había sobrevivido en las calles de Barcelona mendigando, durmiendo al raso y robando en la basura para comer, en **la esperanza de poder** recuperar a sus hijas algún día (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Леандро рассказал, что Сусане удалось выжить на улицах Барселоны. Она просила милостыню, спала под открытым небом и рылась в помойках в поисках еды. Сусана **не теряла надежды** (в надежде иметь возможность) когда-нибудь найти своих дочерей (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

99) Escribo aunque me duela porque la pérdida y el dolor son lo único que me mantiene **ya viva y me da miedo morir** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Я пишу, несмотря на мучения, поскольку только горе и боль **поддерживают мое существование, и мне страшно умереть** (еще жива и боюсь умереть) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Также есть примеры, в которых героини вынуждены страдать по каким-то причинам. Например, жить на улице, чтобы суметь найти своих детей (пр. 98). Либо продолжать мучаться, но держаться за жизнь, только потому, что героиня боялась смерти (пр. 99).

100) Contempló su pequeña ciudad de libros apilada contra los muros y **sonrió con tristeza** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Окинув взглядом свою маленькую крепость из книг, лежавших вдоль стен, она **грустно улыбкунулась** (и улыбкунулась с грустью) (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Героиня вынуждена уехать и оставить позади родные места и близких людей, поэтому она грустит, прощаясь с книгами (пр. 100).

- Предмет сюжета (пр. 101 – 107):

Еще одна интересная подкатегория для этой функции – это употребление эмотивов в контексте, когда имена эмоций либо называют сам предмет (важный для сюжета), о котором идет речь, например книга, либо дают ему некоторую характеристику.

101) Antes de pasar a la parte delantera de la librería tomé **aquel viejo ejemplar de Grandes esperanzas** que nunca había vuelto a recoger y se lo puse en las manos al señor Sempere (Zafón C. R. El juego del ángel). [Прежде чем перейти в торговую часть лавки, я взял **памятный ветхий экземпляр «Больших надежд»**, который так и не удосужился забрать, и вложил его в руки сеньора Семпере (Сафон К. Р. Игра ангела)].

102) El obsequio era el mismo **ejemplar de Grandes esperanzas** que el señor Sempere me había regalado de niño (Zafón C. R. El juego del ángel). [Мне преподнесли старый **экземпляр «Больших надежд»**, который сеньор Семпере однажды подарил мне в детстве (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Некоторые сочетания являются упоминанием романа Ч. Диккенса «Большие надежды», экземпляр которого подарили главному герою ещё в детстве, и который был очень важен для него (пр. 101 и 102).

103) Se dejaba leer como si se tratase de una leyenda, una saga mitológica de prodigios y penurias poblada por personajes y escenarios anudados en torno a una profecía **de esperanza** para la raza (Zafón C. R. El juego del ángel). [Он читался легко и воспринимался как легенда или мифологическая сага о чудесах и превратностях судьбы, изобилуя персонажами и сюжетами,

связанными с пророчеством, сулившим **надежду** человечеству (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В этом примере персонаж описывает книгу, которую он читает (пр. 103).

104) El de los cuentos **de miedo**, se acuerda tambien, ¿verdad? (Zafón С. R. La sombra del viento) [Того, что писал **страшные** истории, вспоминаете, правда? (Сафон К. Р. Тень ветра)].

В этом примере герои с помощью эмотива *miedo* (страх) описывают страшные рассказы, который писал персонаж, чтобы соседка поняла о ком идет речь (пр. 104)

105) Quería **darte una sorpresa** (Zafón С. R. La sombra del viento). [Сделать **сюрприз** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

106) Tengo **una sorpresa** para ti (Zafón С. R. La sombra del viento). [У меня **сюрприз** для тебя (Сафон К. Р. Тень ветра)].

107) Me está mal decirlo, pero esa es la impresión que me dio y, dada la escasa simpatía que me despertó el personaje, preferí no adelantarle información no solicitada a fin de no estropearle **la sorpresa** (Zafón С. R. El laberinto de los espíritus). [Мне неприятно об этом говорить, но всему виной впечатление, которое он на меня произвел. Поскольку данный персонаж не вызвал большой симпатии, я предпочел не обременять его непроверенными фактами, чтобы не испортить **сюрприз** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В данных примерах (пр. 105 и 106) эмотив *sorpresa* (удивление) подразумевается как «подарок» на день рождения главного героя, либо как сюрприз (пр. 107).

6. Размышления героев:

В следующих примерах (пр. 108 – 115) эмотивы употребляются в ситуациях, когда персонажи не буквально испытывают некоторые эмоции, а в тех случаях, когда персонажи размышляют об этих эмоциях, описанных эмотивной лексикой.

Для этой цели служат такие эмотивы как *miedo* (страх) (пр. 108 – 114):

108) Nada nos hace creer más que **el miedo**, la certeza de estar amenazados (Zafón C. R. El juego del ángel). [Ничто не склоняет нас к вере больше, чем **страх**, ощущение опасности (Сафон К. Р. Игра ангела)].

109) ¿**Miedo de** qué? (Zafón C. R. El juego del ángel) [**Боятся** (страх от) чего? (Сафон К. Р. Игра ангела)].

110) Tener **miedo es** señal de sentido común (Zafón C. R. El juego del ángel). [**Страх** — одно из проявлений здравого смысла (Сафон К. Р. Игра ангела)].

111) Los únicos **que no tienen miedo de** nada son los tontos de remate (Zafón C. R. El juego del ángel). [**Ничего не боятся** только круглые дураки (Сафон К. Р. Игра ангела)].

112) Estaba tan cansado de **tener miedo**, de vivir y morir de recuerdos, que me detuve allí donde acababa la tierra y empezaba un océano que, como yo, amanece cada día como el anterior, y me dejé caer (Zafón C. R. El juego del ángel). [Я так устал от **страха** (бояться), устал жить воспоминаниями и умирать от них, что поселился там, где заканчивается земля и начинается океан, который, подобно мне, никогда не стареет и встречает каждый новый рассвет таким же, каким был вчера (Сафон К. Р. Игра ангела)].

113) Fermín, me gusta más cuando expresa usted una visión más humanista y positiva de las cosas, como el otro día, cuando dijo aquello de que en el fondo nadie es malo, sino que sólo **tiene miedo** (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Фермин, мне нравится больше, когда вы проповедуете гуманизм и склонны во всем искать положительную сторону. Как тогда, помните, когда вы сказали, что у человека в глубине души нет зла, им просто **владеет страх** (боится) (Сафон К. Р. Узник Неба)].

114) Los contemplé dormir enlazados, ajenos al mundo, y no pude evitar recordar **el miedo** que había sentido la primera vez que los vi así abrazados (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Они спали в обнимку, крепко и безмятежно, а мне невольно вспомнился недостойный **страх**, отравивший

душу, когда я увидел подобную сцену впервые (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

И эмотив *esperanza* (надежда) (пр. 115 – 117):

115) El tiempo me ha enseñado a **no perder las esperanzas**, pero a no confiar demasiado en ellas (Zafón C. R. La sombra del viento). [Жизнь научила меня никогда **не терять надежды**, но и не слишком полагаться на нее (Сафон К. Р. Тень ветра)].

116) **Las esperanzas** las guardan las personas, pero el destino lo reparte el diablo (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Люди живут **надеждой**, но судьбой распоряжается дьявол (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

117) Contemplé en silencio aquella Barcelona indiferente que solo se ve desde los hospitales, ajena a los temores y **esperanzas del** observador, y dejé que el frío fuera calando hasta aclararme la mente (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Я молча смотрел на бесстрастную Барселону, какой она видится только из больничных палат, равнодушную к страхам и **надеждам** страждущих, и позволил себе замерзнуть, пока не прояснилась голова (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

7. Создание ключевого образа:

118) En mi mundo, **las esperanzas**, grandes y pequeñas, raramente se hacían realidad (Zafón C. R. El juego del ángel). [В мире, где я жил, **надежды**, большие или маленькие, редко становились реальностью (Сафон К. Р. Игра ангела)].

119) En mi mundo, **las grandes esperanzas** sólo vivían entre las páginas de un libro (Zafón C. R. El juego del ángel). [В моем мире **большие надежды** оживали лишь на страницах книг (Сафон К. Р. Игра ангела)].

120) No había futuro ni **grandes esperanzas en** aquella carrera a ninguna parte, y ambos lo sabíamos (Zafón C. R. El juego del ángel). [Этот путь не сулил ни будущего, ни **больших надежд**, и мы оба это понимали (Сафон К. Р. Игра ангела)].

В этих примерах эмотив *esperanza* (надежда) используется как игра слов, с отсылкой к названию романа, порой противопоставляя реальность и судьбу героя названию книги «Большие надежды», которая была важна главному герою (пр. 118 – 120).

121) Tal vez ahora aquella sombra **de tristeza que** le había acompañado durante tanto tiempo se marcharía, como aquellas nubes de tormenta de las que todo el mundo hablaba y a las que nadie había visto (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Может, теперь тень **печали**, целую вечность омрачавшая его лицо, развеется, как грозовые тучи, – те самые, о каких накануне праздника говорили все, кому не лень, хотя они так и не появились на горизонте (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

В этом примере для эмоции создается метафорический образ (пр. 121).

Следующие функции выполняют эмотивы, которые употребляются в ситуациях, несоответствующих их прямому значению, а порой и полностью противоположны им.

1. Демонстрация неискренности/ лицемерности персонажей:

122) Alego que el motivo de su visita era un amago de reconciliacion con su viejo amigo Miquel **con la confianza de que** este le brindaria ahora el modo de contactar con Julian Carax, pues tenia un mensaje muy importante para el de parte de su difunto padre, don Ricardo Aldaya (Zafón C. R. La sombra del viento). [Он объяснил свой приезд желанием помириться со старым другом и, сославшись на то, что имеет важное послание для Хулиана от его покойного отца дона Рикардо, попросил дать ему адрес Каракса (с доверием, что) (Сафон К. Р. Тень ветра)].

Ситуация, в которой использован эмотив *confianza* (доверие), противоположна значению этой эмоции, так как в этом примере описывается, как один человек обманывает другого (пр. 122). Благодаря этому читателю сразу становится понятен сам персонаж.

2. Демонстрация скрытности чувств персонажей:

123) Cuando me pregunto por que lloraba le dije que eran lagrimas **de felicidad** (Zafón C. R. La sombra del viento). [Когда он спросил, почему я плачу, я ответила, что это слезы **счастья** (Сафон К. Р. Тень ветра)].

124) El dinero no dará **la felicidad**, pero la química a veces nos aproxima a ella (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Деньги не приносят **счастья**, но химия порой позволяет приблизиться к нему (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

125) Aquellos instantes en que sentía arder la sangre hasta que perdía la consciencia eran lo más parecido a **la felicidad que** recordaba haber experimentado en toda su vida (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [По ощущениям эти мгновения, когда кровь в жилах вскипала и голова шла кругом, были сродни самым **счастливым** (счастье, которое) минутам ее жизни (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Интересным является то, что персонажи говорили фразы с эмотивом *felicidad* (радость), но на самом деле не были счастливы в момент речи. Например, героиня говорит, что плачет от счастья, но при этом она понимает, что ей придется расстаться с возлюбленным (пр. 123). Также в четвертом подкорпусе эмотив *felicidad* (радость) употреблялся в ситуациях, когда персонажи испытывали мнимое счастье под действием наркотических средств, но реальность не была столь прекрасна (пр. 124 и 125). В этих пример читатель лучше понимает героиню и ее жизнь.

3. Указание на истинные взаимоотношения персонажей:

В этих примерах мы встретили только эмотив *tristeza* (грусть), который служит, чтобы передать, что персонажи, хоть и испытывают грусть, но это грусть светлая. Обычно в тех ситуациях, когда эту светлую грусть испытывают взрослые персонажи по отношению к ребенку, но они не хотят или не могут высказать им свои истинные мысли (пр. 126 – 133). Выражается в улыбке, кивке или взгляде.

126) Fermin Romero de Torres asintio **con cierta tristeza** y me ayudo a levantarme, haciendo como que me quitaba el polvo de la ropa emparpada

(Zafón C. R. La sombra del viento). [Фермин Ромеро де Торрес **грустно** (с некоторой грустью) кивнул и помог мне встать, стряхивая несуществующую пыль с моей мокрой одежды (Сафон К. Р. Тень ветра)].

127) Mi padre me observaba **con tristeza** sin decir nada (Zafón C. R. La sombra del viento). [Отец **с грустью** смотрел на меня и молчал (Сафон К. Р. Тень ветра)].

128) Recuerdo que Sempere me sonrió **con tristeza** y me posó la mano en un hombro (Zafón C. R. El juego del ángel). [Я помню, как Семпере **печально** улыбнулся **и** положил мне руку на плечо (Сафон К. Р. Игра ангела)].

129) Don Basilio **me miró con tristeza** y se sentó a la mesa contigua (Zafón C. R. El juego del ángel). [Дон Басилио **грустно посмотрел на меня** (посмотрел на меня с грустью) и уселся за соседний стол (Сафон К. Р. Игра ангела)].

130) Sonrió **con tristeza**, poco convencido acerca de mi diagnóstico (Zafón C. R. El prisionero del cielo). [Фермин **печально** (с грустью) улыбнулся. Предложенное мной средство его не обнадежило (Сафон К. Р. Узник Неба)].

131) Vargas, que había permanecido en silencio hasta entonces, se sirvió su propia copa de vino y miró a Alicia **con tristeza** (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Варгас, до тех пор упорно молчавший, налил второй бокал вина для себя и **удрученно** (с грустью) посмотрел на Алисию (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

132) Leandro **sonrió con tristeza**, negando por lo bajo (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Леандро **грустно улыбнулся** (улыбнулся с грустью), тихо выругавшись (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

133) El hombre sonrió, toda **la tristeza** del mundo en la mirada (Zafón C. R. El laberinto de los espíritus). [Он улыбнулся, и во взоре его отразилась вселенская **печаль** (Сафон К. Р. Лабиринт призраков)].

Также есть примеры, когда эта светлая грусть помогает скрыть некоторую правду или чувства от других персонажей (пр. 134 и 135):

134) Bea **sonrio con cierta tristeza** y evito mi mirada (Zafón C. R. La sombra del viento). [Беа **грустно улыбнулась** (улыбнулась с некоторой грустью) и отвела глаза (Сафон К. Р. Тень ветра)].

135) El doctor Sanjuán desvió la mirada al fuego, sonriendo **con tristeza** (Zafón C. R. El juego del ángel). [Доктор Санхуан перевел взгляд на огонь в камине и **печально** (с грустью) улыбнулся (Сафон К. Р. Игра ангела)].

Обычно выражается улыбкой и при этом персонажи отводят взгляд от людей, с которыми они ведут диалог.

Таким образом, благодаря контекстуальному анализу коллокаций с каждым эмотивом мы смогли сформулировать определенные функции, которые выполняют анализируемые эмотивы. Кратко их можно представить следующим образом:

Эмотивы, употребляющиеся в конгруэнтном контексте:

1. Описание характера и возраста персонажей: *asco* (отвращение), *esperanza* (надежда), *tristeza* (грусть), *miedo* (страх), *ira* (гнев).
2. Описание взаимоотношений персонажей:
 - Доверие: *confianza* (доверие), *esperanza* (надежда);
 - Одни персонажи дороги другим: *esperanza* (надежда), *miedo* (страх), *tristeza* (грусть);
 - Персонажи возлагают надежды на других: *esperanza* (надежда);
 - Ожидание определённых эмоций: *ira* (гнев), *miedo* (страх);
3. Выражение истинных чувств/ощущений героев, их мысли: *confianza* (доверие), *ira* (гнев), *miedo* (страх), *tristeza* (грусть), *sorpresa* (удивление);
4. Создание и поддержание атмосферы: *esperanza* (надежда), *miedo* (страх), *tristeza* (грусть);
5. Развитие сюжетной канвы романа: *confianza* (доверие), *esperanza* (надежда), *miedo* (страх), *sorpresa* (удивление), *tristeza* (грусть);
 - Объяснение поведения персонажей: *esperanza* (надежда), *miedo* (страх), *tristeza* (грусть);

- Предмет сюжета: *esperanza* (надежда), *miedo* (страх), *sorpresa* (удивление);

6. Размышления героев: *esperanza* (надежда), *miedo* (страх);

7. Создание ключевого образа: *esperanza* (надежда), *tristeza* (грусть).

Эмотивы, употребляющиеся в неконгруэнтном контексте:

1. Демонстрация неискренности/ лицемерности персонажей: *confianza* (доверие);

2. Демонстрация скрытности чувств персонажей: *felicidad* (радость);

3. Указание на истинные взаимоотношения персонажей: *tristeza* (грусть).

2.3. Описание эмоций через коллокации с глаголом *sentir*

С помощью корпусного менеджера Sketch Engine был составлен список коллокаций с глаголом *sentir* (чувствовать). В дальнейшем все коллокации были распределены на сферы, с указанием частоты употребления ipm.

Таблица 14. Коллокации с глаголом *sentir*

1 книга	2 книга	3 книга	4 книга
Боль (9.77 ipm)			
Punzada – боль (5.45 ipm)	Impacto – удар (11.15 ipm)	Dolor – боль (12.71 ipm)	
Витальные признаки (8.27 ipm)			
Sangre – кровь (5.45 ipm)		Sudor – пот (12.71 ipm)	Sangre – кровь (12.29 ipm)
Pulso – пульс, биение сердца (5.45 ipm)			
Sabor – вкус (5.45 ipm)			
Движения (12.57 ipm)			
		Movimiento – движение (12.71 ipm)	Vibracion – вибрация (12.29 ipm)
		Sacudida – толчок (12.71 ipm)	
Обоняние (9.098 ipm)			
Olor - запах (5.45 ipm)	Hedor – зловоние, запах (11.15 ipm)		Hedor – зловоние, вонь (12.29 ipm)
Perfume – аромат (5.45 ipm)	Olor – запах (11.15 ipm)		

1 книга	2 книга	3 книга	4 книга
Организм (15.44 ipm)			
Hambre – голод (5.45 ipm)		Nausea – тошнота (25.43 ipm)	
Предметы (5,45 ipm)			
Cuchillo – нож (5.45 ipm)			
Filo – лезвие (5.45 ipm)			
Tejido – ткань (5.45 ipm)			
Прикосновение (14.948 ipm)			
Rose – прикосновение (5.45 ipm)	Mano – рука (16.72 ipm)	Mano – рука (25.43 ipm)	Punzada – укол (25.49 ipm)
Tacto – прикосновение (5.45 ipm)	Peso – вес, тяжесть (11.15 ipm)		
Присутствие живого существа (12,075 ipm)			
Aliento – дыхание (21.81 ipm)	Aliento – дыхание (22.29 ipm)	Ojo – глаз, взгляд (12.71 ipm)	Presencia – присутствие (12.29 ipm)
Mirada – взгляд (5.45 ipm)	Presencia – присутствие (11.15 ipm)		
Ojo – глаз (5.45 ipm)			
Presencia – присутствие (5.45 ipm)			
Температура (13,956 ipm)			
Frio – холод (5.45 ipm)	Calor – тепло, жар (11.15 ipm)	Calor – тепло (25.43 ipm)	Frio – холод (18.44 ipm)
Escalofrio – дрожь, мороз по коже (5.45 ipm)	Frio – холод (11.15 ipm)		Dolor – боль (12.29 ipm)
	Escalofrio – дрожь, озноб (22.29 ipm)		
Эмоции (11,878 ipm)			
Debilidad – слабость (5.45 ipm)	Miedo – страх (11.15 ipm)	Amago – паника (12.71 ipm)	Deseo – желание (12.29 ipm)
Parte – часть (5.45 ipm)	Punzada – приступ беспокойства (11.15 ipm)	Apego – привязанность (12.71 ipm)	Impulso – импульс, желание (18.44 ipm)
	Victima – жертва (16.72 ipm)	Remordimiento – угрызения совести, сожаления (12.71 ipm)	

Мы видим (см. табл. 14), что наибольшее количество коллокаций с глаголом *sentir* – ‘чувствовать’ используется в первом подкорпусе, а наименьшее – в четвертом подкорпусе.

Следует отметить, что наличие коллокаций каждой книге только в таких сферах как *прикосновение*, *присутствие живого существа*, *температура* и *эмоции*. В отличие от остальных сфер, где сочетания есть только в 3 подкорпусах (*боль* и *витальные признаки*) или в 2 подкорпусах (*движения* и *организм*).

Единственным исключением является сфера *предметы*, в которой сочетания с глаголом *sentir* есть только в первом подкорпусе.

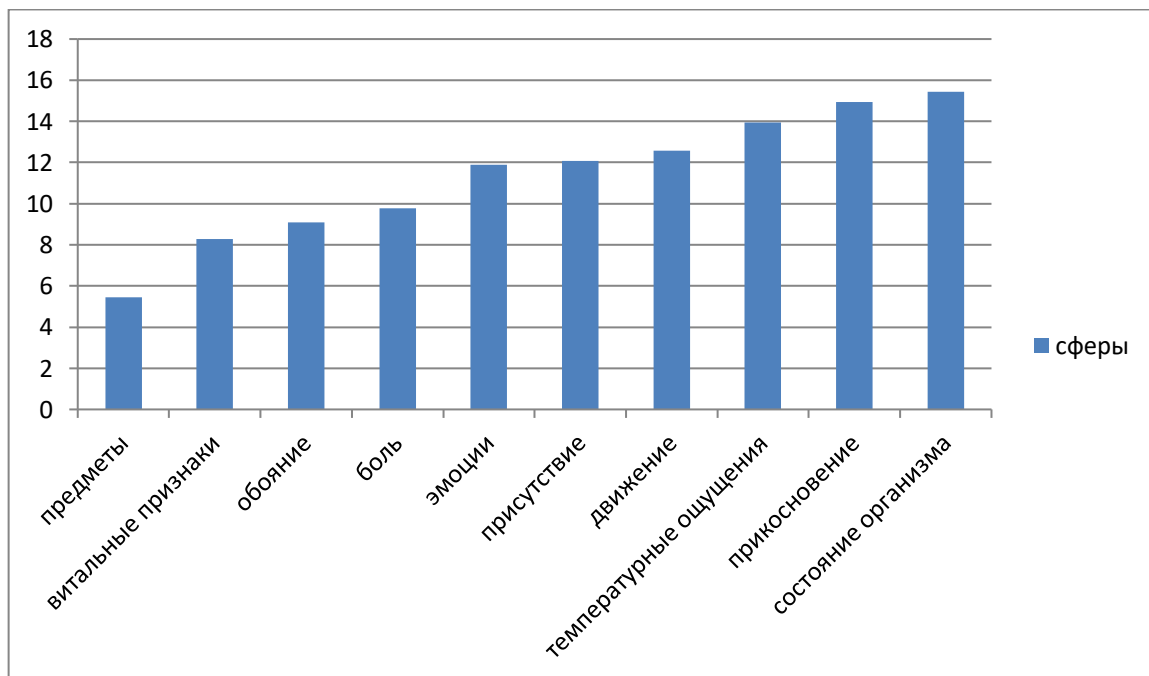


Диаграмма 6. Коллокации с глаголом *sentir*

Данная диаграмма демонстрирует, что глагол *sentir* – «чувствовать» чаще всего употребляется в таких сферах как *состояние организма* 15.44 ipm, *прикосновение* – 14.9 ipm и *температурные ощущения* – 13.9 ipm.

Почти схожая частота употребления в сферах *эмоции*, *присутствие живого существа* и *движение* – около 12 ipm.

Реже всего глагол *sentir* используется в сфере *предметы* – 5.45 ipm.

Это объясняется тем, что по сюжету персонажи чаще ощущали именно физическое воздействие на них (*прикосновение человека* или *вес предмета*,

температура окружающей среды) или то, что происходит именно с организмом (тошнота или голод). Нередко на протяжении сюжета персонажи испытывают различные эмоции или ощущают себя кем-то по отношению к ситуации, например, жертвой или частью (коллектива).

Стоит обратить внимание на то, что почти такой же частотой герои чувствуют физическое присутствие другого человека или движения, оказываемые непосредственно на них.

Ощущения боли, запахов и некоторых витальных признаков, например, пульс, кровь или вкус имеют средние показатели по частоте употребления.

Минимальное количество коллокаций присутствует в такой сфере как предмет, что связано с тем, что автор не делает акцента на то, что герой ощущает прикосновение какого-то предмета.

Таким выбором эмотивов автор показывает, что ощущения от физического контакта с предметами не так важны по сравнению эмоциями героев, реакцией их организма или температурными ощущениями. Можно сделать вывод, что употребление глагола *sentir* служит для создания эмпатичного сопереживания читателя, приближает опыт героя к опыту читателя.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

С помощью метода корпусного исследования мы смогли увидеть, как именно эмотивность проявляется в художественном дискурсе. Благодаря этому мы смогли выделить основные функции, которые выполняет эмотивная лексика в дискурсе новой чувствительности, а именно в рамках жанра романа-мистика, адресованного подросткам.

Исследования в рамках психолингвистики доказывают, что эмотивность одна из существенных характеристик художественного текста. Эмотивность фиксирует доминантные смыслы, регулирующие понимание текста. Так как эмотивность может быть выражена любыми лексемами текста, нами была выдвинута гипотеза, что распределение эмотивной лексики позволяет понять общую эмоциональную атмосферу в художественном тексте.

В первую очередь мы проанализировали частоту употребления эмотивов во всех четырех книгах. Корпусный анализ показал, что эмотив *miedo* (страх) преобладает во всех книгах, кроме второй, в которой самым часто употребляемым эмотивом является *esperanza* (надежда) – этот эмотив в свою очередь является вторым по частоте употребления. Эмотивами, которые употребляются реже всего, оказались – *asco* (отвращение), *felicidad* (радость) и *ira* (гнев). Но частота употребления каждого из этих эмотивов меняется от книги к книге. Также с помощью методов корпусного анализа мы подтвердили нашу гипотезу, так как глядя на распределение эмотивной лексики можно понять эмоциональную атмосферу каждой книги. Контекстуальный анализ подтверждает эту атмосферу, так как употребление и распределение эмотивов может быть объяснено с точки зрения сюжета.

Наше исследование проводилось на базе подростковых романов в жанре «мистика». Этот жанр относится к новым жанрам, которые реализуют функции дискурса новой чувствительности (стремление выразить свои чувства и эмоции).

Мы исследовали все коллокации с выбранными нами эмотивами в каждом подкорпусе с помощью контекстуального анализа. Мы смогли выделить основные функции эмотивной лексики, которые реализуются в условиях дискурса новой чувствительности.

В основном автор использует эмотивную лексику для поддержания сюжета и атмосферы, тем самым увлекая читателя и помогая ему представить мир, описанный в романе, более ярко, и следовать по сюжету книги. Еще одной важной функцией нами было выделено описание характера и возраста персонажей. Помимо этого с помощью эмотивов автору удается дать более четкое представление о взаимоотношениях между героями. Не менее важной функцией эмотивов является и описание скрытых чувств/ощущений героев касательно событий или других людей. Эти функции помогают читателю-подростку понимать тонкости характера каждого героя, что помогает разделять явно положительных и отрицательных героев. Также подросток благодаря эмотивам может сделать свои выводы касательно персонажей. Что соответствует описанными нами ранее основным признакам подростковой литературы. Также мы пришли к интересному выводу, что эмотивы не только служат, чтобы буквально описывать эмоции героев, а еще и для описания размышлений об этих эмоциях, и для создания ключевого образа роман.

На основе выводов о взаимосвязи между распределением эмотивной лексики и эмоциональной атмосферы произведения, мы пришли к заключению, что автор с помощью эмотивной лексики воздействует на мировоззрение юного читателя, направляет его, знакомит с действительным миром. Например, с помощью таких эмотивов как *esperanza* (надежда) и *miedo* (страх), автор демонстрирует читателю, что по сюжету всегда побеждает надежда, даже несмотря на то, что преобладающей эмоцией всех книг является – страх (*miedo*). Что соответствует одному из главных принципов художественного дискурса, а именно влияние на «духовное пространство» читателя.

Также мы обратили внимание на описание эмоций через коллокации с глаголом *sentir*. Для этого с помощью корпусного менеджера распределили все коллокации на сферы их употребления, и проанализировали результаты относительно сюжета. Пришли к выводу, что этот глагол чаще всего используется в контексте таких сфер как состояние *организма* (голод, тошнота), *прикосновение* и *температурные ощущения*. Средняя частота употребления в таких сферах как *эмоции* (по отношению к ситуации, к людям, или персонажи ощущают себя частью коллектива или жертвой), *присутствие живого существа* и *движение*. Реже всего глагол *sentir* используется в таких сферах как *витальные признаки* (пульс, кровь), *обоняние* и *боль*. Минимальная частота употребления – сфера *предметов*. Таким образом мы видим, что автор делает акцент именно на ощущения персонажей, на их эмоции и даже реакции их организма, чем на физический контакт с предметами. Мы пришли к выводу, что употребление глагола *sentir* служит для создания эмпатичного сопереживания читателя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было описание специфики функционирования и роль эмотивной лексики в дискурсе новой чувствительности, реализуемом в рамках мистического романа, адресованного испаноязычным подросткам.

Анализ теоретического материала позволил дать определение таким терминам, как эмотивность, эмотив, дискурс «новой чувствительности». Также была установлена проблема разграничения понятий эмотивность и эмоциональность, и, вслед за В. И. Шаховским, в исследовании было принято разделять эти два понятия и в работе использовать именно термин эмотивность. Далее были описаны основные черты художественного дискурса, подростковой литературы и рассмотрено творчество К. Р. Сафона в рамках жанра «мистика». Художественному дискурсу характерны следующие черты: выдуманный характер; многообразие жанровых, тематических, возрастных и идеологических составляющих; писатель с помощью своего произведения пытается повлиять на «духовное пространство» читателя как адресата; представляет собой отпечаток культуры конкретного общества, в определенный период его развития; на первое место выдвигает не информативность, а эмотивность. Отличительными чертами подростковой литературы считаются: интригующий сюжет, так как важнейшим критерием оценки прочитанного подросток считает «увлекательность»; сюжет должен быть достоверным, схожий с реальным опытом читателя; главный герой – либо пример для подражания, либо наоборот негативный пример; персонажи, которые похожи характером или поведением с читателем, более привлекательны; желательно, чтобы герой был сверстником читателя.

В ходе работы с помощью корпусного менеджера мы смогли проанализировать и сравнить тексты книг, которые были выбраны материалом исследования. Благодаря корпусному анализу мы смогли

определить частоту употребления и специфику распределения эмотивов в каждом романе. На основе этого мы провели контекстуальный анализ коллокаций с каждым эмотивом и с глаголом *sentir*, распределив их на сферы употребления. Основным выводом, к которому мы пришли это то, что распределение эмотивов позволяет понять общую эмоциональную атмосферу текста романа. Также использование эмотивной лексики служит автору для развития сюжетной канвы романа. Помимо этих основных функций мы смогли выделить следующие функции эмотивной лексики: описание характеристик героев; описание отношения героев друг к другу; выражение истинных чувств и мыслей персонажей; создание метафорических образов.

Нашим исследованием мы подтвердили, что эмотивность это актуальное направление современной лингвистики, благодаря которому, можно раскрыть, как эмоции выражаются языковыми средствами. Эмотивность является одной из существенных характеристик художественного текста, и регулирует понимание текста и его эмоциональной атмосферы. Эти выводы соответствуют тенденциям современного мира, существующего в дискурсе новой чувствительности. А именно к стремлению индивида выражать свои чувства и эмоции, что помогает справляться с действительностью. Мы пришли к выводу, что это характерно для такого жанра литературы как «мистика», нового жанра, особенно популярного среди читателей-подростков, который выполняет функции дискурса новой чувствительности.

Автор с помощью эмотивной лексики воздействует на мировоззрение юного читателя, направляет его, знакомит с действительным миром. Кроме того, стоит выделить сделанные нами ранее выводы о том, что читатель-подросток обращает внимание только на тех персонажей, которые своим характером или поведением похожи на него. Подростку важен сюжет, который может увлечь. Также подростку важно видеть четкие границы в положительных и отрицательных характеристиках героя, потому что на этом строится чувство симпатии или антипатии. В результате возникает прямой

контакт между читателем и автором, что и является главным принципом успешного художественного дискурса.

Таким образом, в выпускной квалификационной работе были выявлены и описаны функции эмотивной лексики в дискурсе новой чувствительности, реализуемом в рамках подросткового романа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арзамасцева И.Н. Детская литература: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Издательский центр «Академия», 2005. 576 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов. М.: Флинта, 2002. 384 с.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 688 с.
4. Асратян З.Д. Дискурс и текст художественного произведения // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2015. Т.12. Вып. 4. С. 17–20.
5. Белянин В.П. Основы психолингвистической диагностики. Модели мира в литературе. М.: Тривола, 2000. 248 с.
6. Габбе Т.Г. О школьной повести и о её читателе // Библиотечное дело. 2017. №20 (302). С. 13–19.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 138 с.
8. Глазунова Л.И. Эмоциональная культура как компонент профессионально-педагогической культуры будущего педагога // Известия юго-западного государственного университета. Серия: лингвистика и педагогика. 2011. №2. С. 43–50.
9. Гуо Х. Особенности дискурса художественного произведения // Молодой ученый. 2017. №20 (154). С. 483–486.
10. Дьяченко И.Н., Малиновская Т.Н. Эмоциональная доминанта как структурообразующий фактор перевода // Филология и человек. 2022. №1. С. 128–139.
11. Захаров В.П., Богданова С.Ю. Корпусная лингвистика: учебник. 3-е изд., перераб. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та., 2020. 234 с.

12. Зверева Е.В., Кутьева М.В. Эклектика как миропонимание в тетралогии К. Руиса Сафона «Кладбище забытых книг» // Гуманитарные исследования. 2017. №4 (17). С. 76–81.
13. Зотова А.Б. К вопросу о соотношении категорий «эмоциональность», «эмотивность», «экспрессивность» // Известия ВГПУ. 2010. №6. С. 14–17.
14. Карайченцева С.А. Книговедение: литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству: учебник для вузов. М.: Моск. гос. ун-т печати, 2004. 423 с.
15. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
16. Кинцель А.В. Экспериментальное исследование эмоционально-смысловой доминанты как текстообразующего фактора. Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. 152 с.
17. Копотев М.В. Введение в корпусную лингвистику: учеб. пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ, 2012. 128 с.
18. Кошкарлова Н.Н., Яковлева Е.М. Дискурс новой эмоциональности: коммуникативные практики цифровой реальности // Политическая лингвистика. 2019. № 5 (77). С. 147–152.
19. Кошкарлова Н.Н. Аксиологические характеристики дискурса новой чувствительности: как реальность отражается в языке. 2021. №2 (46). С. 53–68.
20. Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: Монография. Дубна: Феникс+, 2005. 336 с.
21. Лазарев А.А. Современные тенденции в подростковой литературе // Актуальные проблемы теории и практики психологии и социологии. М.: «Издательство Ритм», 2019. Том 2. С. 187–191.

22. Лунькова Л.Н. Специфика и типологические свойства художественного текста // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 10 (44). С. 47–51.
23. Маслова В.А. Современные направления в лингвистике: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 272 с.
24. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза 2 половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. 381 с.
25. Моретти Ф. Дальнее чтение / пер. с англ. А. Вдовина, О. Собчука, А. Шели. М.: Изд-во Института Гайдара, 2016. 344 с.
26. Олизько Н.С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33 (248). С. 164–166.
27. Пак Е.В. К вопросу об эмотивной лексике и эмотивности // Система языка и дискурс. 2007. С. 180–188.
28. Пиотровская Л.А. Эмотивность и дейксис // XLIII Международная филологическая конференция. СПб: СПб гос. ун-т., 2015. С. 321–332.
29. Пищальникова В.А. Психопоэтика. Барнаул: Изд-во Алт. госуниверситета, 1999. 173 с.
30. Посашкова Е.В. Повесть «нравственного урока» (на материале прозы А. Алексина и А. Лиханова) // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург: УрГПУ, 1995. Вып. №2. 132 с.
31. Степанова Н.С. Тайна книги как сюжетобразующий элемент в романах В. В. Набокова «Дар» и К. Р. Сафона «Тень ветра» // Актуальные проблемы и перспективы русистики. МКР–Барселона. 2018. С. 404–416.
32. Сафон К.Р. Тень ветра: роман / пер. с исп. М. Смирновой и В. Темнова. М.: Изд-во АСТ, 2019. 476 с.
33. Сафон К.Р. Узник Неба: роман / пер. с исп. Е.В. Антроповой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 345 с.

34. Сафон К.Р. Лабиринт призраков: роман / пер. с исп. Е.В. Антроповой. М.: Изд-во АСТ, 2019. 864 с.
35. Сафон К.Р. Игра ангела: роман / пер. с исп. Е.В. Антроповой. М.: Изд-во АСТ, 2020. 509 с.
36. Собчук О., Шеля А. Читая «Дальнее чтение» (От составителей) // Новое Литературное Обозрение. [Электронный ресурс]. 2018. №2 (150). URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/chitaya-dalnee-chtenie.html> (дата обращения 18.05.2022)
37. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принципы личности // Язык и наука конца XX века. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т., 1995. 432 с.
38. Фазылзянова Г.И. Художественный текст как картина мира и духовно-нравственных смыслов человека // Духовно-нравственный потенциал современного общества в подготовке специалистов социально-культурной сферы третьего тысячелетия. 2011. С. 63–70.
39. Хомич Э.П. Подросток в литературе нового типа // Литература в школе. 2016. №7. С. 17–19.
40. Чебыкин А.Я. Теория и методика эмоциональной регуляции учебной деятельности. Одесса: АстроПринт, 1999. 223 с.
41. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка: Монография. М.: URSS, 2009а. 208 с.
42. Шаховский В.И. Эмоции как объект исследования в лингвистике // Вопросы психолингвистики. 2009б. №9. С. 29–43.
43. Якобсон П.М. Чувства, их развитие и восприятие. М.: Знание, 1976. 64 с.
44. Abbasi M.M., Beltiukov A.P. Summarizing Emotions from Text Using Plutchik's Wheel of Emotions // Advances in Intelligent systems research. 2019. vol. 166. P. 291–294.

45. Cascio J. Facing the Age of Chaos [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://medium.com/@cascio/facing-the-age-of-chaos-b00687b1f51d> (дата обращения: 14.05.2022).
46. La rueda de las emociones de Robert Plutchik [Электронный ресурс]. 2019. URL: <https://www.psicologia-online.com/la-rueda-de-las-emociones-de-robert-plutchik-4707.html> (дата обращения: 12.04.2021).
47. Plutchik's Wheel of Emotions // Six Seconds [Электронный ресурс]. 2022. URL: <https://www.6seconds.org/2022/03/13/plutchik-wheel-emotions/> (дата обращения: 12.04.2021).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. Zafón C.R. La sombra del viento. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A., 2002. 445 p.
2. Zafón C.R. El prisionero del cielo. Barcelona: Planeta, 2011. 379 p.
3. Zafón C.R. El juego del ángel. Barcelona: Planeta, 2013. 688 p.
4. Zafón C.R. El laberinto de los espíritus. Barcelona: Planeta, 2016. 928 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Сюжет // Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. 2022. URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/374-сюжет> (дата обращения: 18.06.2022).

2. Текст художественный // Эстетика. Словарь [Электронный ресурс]. 2015. URL: <https://litlife.club/books/241266/read> (дата обращения: 11.10.2021).

3. Alegría // Diccionario de sinónimos y antónimos Espasa-Calpe [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.wordreference.com/sinonimos/Alegría> (дата обращения: 12.04.2021).

4. Anticipación // Diccionario de sinónimos y antónimos Espasa-Calpe [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.wordreference.com/sinonimos/Anticipación> (дата обращения: 12.04.2021).

5. Aversión // Diccionario de sinónimos y antónimos Espasa-Calpe [Электронный ресурс]. 2005. URL: <https://www.wordreference.com/sinonimos/Aversión> (дата обращения: 12.04.2021).

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра романских языков и прикладной лингвистики
45.03.02 Лингвистика

УТВЕРЖДАЮ
Заведующая кафедрой РЯиПЛ
А.В. Колмогорова
«21» июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

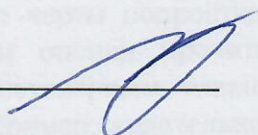
**СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЛЕКСЕМ-ЭМОТИВОВ
В ИСПАНОЯЗЫЧНОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В ЖАНРЕ
«МИСТИКА» (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ К.Р.САФОНА)**

Выпускник



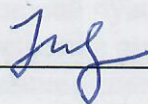
В. В. Скрябина

Руководитель



д-р. филол. наук, проф.
А. В. Колмогорова

Нормоконтролер



Д. С. Дюкарева