

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>

World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2022, №3, Том 13 / 2022, No 3, Vol 13 <https://sfk-mn.ru/issue-3-2022.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/17FLSK322.pdf>

**Ссылка для цитирования этой статьи:**

Трубкина, А. И. Эмотивность в акториальном повествовании: коммуникативно-прагматический аспект / А. И. Трубкина // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13. — № 3. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/17FLSK322.pdf>

**For citation:**

Trubkina A.I. Emotiveness in actor narration: communicative-pragmatic aspect. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*, 3(13): 17FLSK322. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/17FLSK322.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.).

**Трубкина Анна Ивановна**

ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет», Ростов-на-Дону, Россия

Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации

Доцент кафедры «Русского языка и теории языка»

Кандидат филологических наук

E-mail: [aitrubkina@sfedu.ru](mailto:aitrubkina@sfedu.ru)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2375-1133>

РИНЦ: [https://elibrary.ru/author\\_profile.asp?id=1115575](https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=1115575)

## Эмотивность в акториальном повествовании: коммуникативно-прагматический аспект

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению реализации эмотивности художественного текста в коммуникативно-прагматическом аспекте. Эвристическим потенциалом обладает в этой связи изучение специфики эмотивных средств в акториальном повествовании. Автором статьи представлен анализ рассказа А.П. Чехова «О любви» с позиций выявления в этом художественном тексте прагматических признаков повествования от лица героя. В ходе исследования установлено, что эмотивность репрезентирована эксплицитно при учете черт характера героя, а оценка событий, ситуаций, поведения других персонажей — с позиций субъекта акториального повествования. Акториальное повествование, тем не менее, не дает возможности однозначной интерпретации художественного текста, т. к. оно намеренно осложнено автором адресованностью речи героя прямым слушателям, а также имплицитным формированием собственного мнения персонажа в процессе рассказа о произошедших событиях. Внутренний мир героя не эксплицирован автором, а репрезентация эмотивности в художественном тексте происходит на основании употребления лексических, синтаксических и тропических средств, анализ реализации которых позволяет адресату на основании собственного эмпирического и духовного опыта сделать вывод о наличии в чеховском рассказе смысловой градации от внешнего к внутреннему при том, что сам персонаж при всей его способности к самоанализу и тактичности не способен судить о себе как о Другом, а читатель лишен эксплицитных свидетельств внутреннего мира героя, какими могли бы быть внутренние монологи. Перспективным в изучении эмотивности художественного текста представляется соотнесение определенных средств эмотивности с конкретным типом повествования (нарратива), а также выявление коммуникативных стратегий автора, приоритетных в каждом конкретном типе — аукториальном, акториальном или нейтральном.

**Ключевые слова:** художественный текст; эмотивность; акториальный тип повествования; автор; персонаж; адресат; эмотивная доминанта; интенции

## Введение

Интерес к изучению эмотивности в различных гуманитарных сферах в последние десятилетия растет, что обусловлено антропоцентризмом современной науки и осмыслением проявления «человека в языке». При этом чем более подробно и разносторонне исследуется эмоциональная сфера и ее манифестирования в языке, тексте и дискурсе, в вербальной и невербальной коммуникации, тем более осознается необходимость в поиске корректных ответов на новые проблемные вопросы.

В.И. Шаховский дифференцирует в лингвистике эмоций «проблемы, уже сложившиеся в несколько приоритетных направлений» [1], среди которых особо выделяется эмоциональная окрашенность текста. Важность изучения этой сферы подчеркивает также О.В. Александрова: «<...> язык как общественное явление не может быть оторван от жизни общества, от общественной жизни данной совокупности людей. Поэтому, когда мы говорим о соотношении устной и письменной форм языка, мы не должны упускать из виду того, что письменная речь для культурного языка имеет очень большое значение» [2, с. 5]. Анализ эмотивности применительно к тексту опирается на представление об эмоции как таковой, о ее реализации в устной коммуникации, поэтому нельзя не согласиться с утверждением о том, что «человеческая мысль, совершаясь на базе языка, оформляется в речи, речь — это, как известно, и речевая деятельность и речевое образование — текст (его устная и письменная формы)» [2, с. 7].

Категориальный статус эмотивности обеспечивается различными средствами на всех языковых уровнях: фонологическом (например, через просодические элементы языка), морфологическом (прежде всего, через словообразовательные элементы), лексическом (лексемы с эмотивным компонентом, закрепленным в их семантике, либо приобретаемым посредством включения в конкретные контексты), на синтаксическом уровне (особые типы предложений, расположение слов в предложении и др.). Способы реализации эмотивности в устной речи отличаются от того, как она реализуется в тексте, где механизмы ее функционирования оказываются более осознанными, планируемыми автором, не только служащими для раскрытия образов персонажей, но и обладающими определенным импликационалом, зачастую приобретающим символический характер. Изучение эмотивности в тексте способствовало формированию отдельной лингвистической дисциплины — эмоциологии: «эмоциология текста, то есть изучение репрезентации эмоций в тексте» [3, с. 8], а особый интерес представляет эмотивность в художественном тексте [4] в ее разноаспектной специфике, механизмах формирования и функционирования и способах репрезентации.

**Методы** исследования составляют целостный комплекс, в состав которого включены дедуктивный-дедуктивный метод, метод наблюдения и моделирования, прагмасемантический анализ, компонентный и контекстуальный анализ.

## Результаты

Повествование от лица персонажа (так называемый акториальный тип) имеет целый ряд особенностей, которые во многом ограничивают авторский выбор языковых и текстовых средств манифестирования эмоций героев. Однако стоит отметить, что такие ограничения зачастую создают и новые возможности. Так, например, к эксплицитным средствам репрезентации эмоций стоит отнести прямую номинацию чувств, а также их физических проявлений (мимика, жесты, позы), что обусловлено невозможностью оценки персонажем себя как Другого, а также восприятием этим персонажем-рассказчиком других героев со стороны, вне проникновения в их внутренний мир и возможности однозначного истолкования их мотивации и собственно действий. Эмотивность в целом обуславливается чертами характера героя, от лица которого ведется рассказ, что создает возможность представить оценку событий,

ситуаций, поведения других персонажей и прочего с позиций субъекта акториального повествования. Такие прагматические признаки, на первый взгляд, избавляют читателя от множественности интерпретаций описанных в тексте событий. Однако рассказ А.П. Чехова «О любви» (1898) демонстрирует намеренную осложненность акториального повествования адресованностью речи самого персонажа (слушатели рассказа Алехина — его гости в имении Софьино), имплицитным выводом из пережитых самим героем событий на основе их вербализации, а также смысловой градацией, возникающей на основании интерпретации читателем эмотивности в художественном тексте от лексических маркеров внешних проявлений чувств ко все более глубоким душевным и духовным движениям, репрезентантами которых являются не только лексические и синтаксические средства, но также тропы (прежде всего, сравнение) и художественная детализация.

### Обсуждение

Лингвистическая концепция эмоций, предложенная В.И. Шаховским, позволяет описать механизм формирования эмоций и их отражение в языке: мир и человек связаны объектно-субъектными отношениями, в рамках которых человек, являющийся языковой личностью, действует избирательно, при этом эмоции являются посредником между миром и его языковым отражением. Эмоции, воспроизводя в сознании человека его эмоциональное отношение к действительности, выражают значение объектов мира и для продуцента высказывания, и для его реципиента. Эмоциональное отношение, при всей его субъективности, социально осознанно, а следовательно, и типизировано. Эмотивный компонент так или иначе может быть закреплен в семантике лексем и при необходимости может быть выражен в дискурсе или тексте [5]. В свою очередь, эмотивность непротиворечиво описывается с позиций ценностной картины мира, обнаруживая тесные связи с оценочностью.

Плодотворное применение концепции эмотивности В.И. Шаховского в отношении художественного текста обуславливается ее опорой на доминирование в таком тексте авторской интенциональности (направленной рефлексии) над собственно эмоциональностью. Эмотивность соотносима и со значением, и со смыслом, любой текст культуры «действует на нас не только своей упорядоченностью, но в гораздо большей мере своим аффективно-волевым и эмоциональным содержанием» [6, с. 227]. При этом А.Ф. Лосев подчеркивает, что «структура вовсе не есть только логическое построение частей, она является также и нашим аффективным устройством, нашим эмоционально-волевым состоянием, тем или иным характером наших переживаний вообще» [6, с. 227], а эмотивные компоненты художественного текста предстают как стимулы рецептивно-интерпретативной деятельности адресата.

Феномен эмотивности характеризуется дискретностью, определяя специфику вербального кодирования в тексте, и континуальностью в характеристиках невербальных элементов системы и их взаимоотношений: дискретны эмотивы-аффективы, лексические эмотивы и эмотивы-коннотативы, континуален собственно лексический эмотивный потенциал.

В текстах может быть представлено несколько типов эмотивной тональности: (1) эмотивная тональность эгоцентрического (автороцентрического) типа, характер которой обусловлен степенью выраженности эмотивной личности автора; (2) эмотивная тональность объектного типа, предполагающая приоритет авторской эмоциональной оценки содержательного плана текста; (3) эмотивная тональность адресатного типа, ориентированная на эмоциональную сферу и связанная с чувствами и эмоциональным опытом читателя<sup>1</sup>. С таких

---

<sup>1</sup> Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 1998. 197 с. С. 43.

позиций правомерно оценивать эмотивную тональность как разновидность концептуальной информации текста, репрезентированную на коммуникативном уровне с целью реализации прагматических стратегий автора в их эмоциональном плане.

Эмотивная тональность как текстовая категория направлена на самораскрытие автора и воздействие на читателя посредством авторских интенций [7, с. 211], что обуславливает необходимость обращения к манифестированию авторского начала в тексте. По М.М. Бахтину, существует три типичных случая отношения «автор — герой»: (1) «герой завладевает автором» — автор видит мир глазами героя, переживая события его жизни; (2) «автор завладевает героем» — писатель вкладывает эмоции и мысли автора в героя, особенно если герой автобиографичен; (3) «герой является сам себе авторитетом» [8, с. 18–21]. Представляется, что для анализа прагматики эмотивности в художественном тексте перспективным является и концепция нарративных типов, соотносимых как с его субъектом, так и с адресатом: наиболее глубоко разграничение таких типов повествования на акториальный, аукториальный и нейтральный разработано в работах Я. Линтвельтом [9]. Я. Линтвельт квалифицирует нарративный тип как аукториальный, если центр ориентации для читателя составляют суждения, оценки и замечания субъекта повествования, не являющегося участником сюжетных событий, тогда как акториальным повествование становится, если адресат художественного текста воспринимает события сквозь призму их восприятия каким-либо персонажем. Противоположным этим двум типам оказывается так называемый нейтральный тип, который, по мысли Я. Линтвельта, лишен индивидуализированного центра ориентации, посредством которого могла бы быть осуществлена интерпретация происходящего, а роль субъекта повествования сводится к имперсональной регистрации видимого и слышимого внешнего мира» [9].

Очевидно, что эмотивность в акториальном повествовании характеризуется целым рядом особенностей, среди которых стоит выделить эксплицитный характер репрезентации эмотивности с позиций персонажа, при этом она обуславливается чертами характера этого героя, но не автора. Оценка событий, ситуаций, поведения других персонажей и пр. происходит тоже с позиций субъекта акториального повествования, что, казалось бы, должно избавить читателя от неоднозначности отношения к описываемому. Но среди художественных текстов есть такие, в которых и акториальное повествование намеренно осложнено автором не только тем, что герой рассказывает о чем-либо происшедшем с ним другим персонажам — своим слушателям, но и тем, что только в момент самого рассказа он, оформляя свои воспоминания и мысли вербально, приходит к каким-то ценным для него выводам. Автор направляет таким способом организации повествования рецептивно-интерпретативную деятельность читателя, активизируя через эмотивность его эмпирический и духовный опыт.

Рассказ А.П. Чехова «О любви» (1898) [10], на наш взгляд, представляет собой текст, в котором автор реализует взаимодействие акториального и аукториального типов повествования. В данном случае остановимся на тех репрезентациях эмотивности, которые обусловлены именно в зоне акториального повествования, когда Алехин, один из персонажей рассказа, говорит со своими гостями о любви к Анне Алексеевне Луганович.

Эмоции персонажа первоначально связаны в его рассказе исключительно с обретением комфорта, гармонизацией внешнего и внутреннего, ожиданий и реальности, например: «Когда поживешь здесь безвыездно месяца два-три, особенно зимой, то в конце концов начинаешь тосковать по черном сюртуке. А в окружном суде были и сюртуки, и мундиры, и фраки, всё юристы, люди, получившие общее образование; было с кем поговорить. После спанья в санях, после людской кухни сидеть в кресле, в чистом белье, в легких ботинках, с цепью на груди — это такая роскошь!» [10]. В приведенном мароконтексте маркерами таких эмоций становится не только лексема *роскошь*, употребленная в заключительном восклицании, но и весь «левый»

контекст, включающий периодические конструкции *были и сюртуки, и мундиры, и фракы, всё юристы, люди, получившие общее образование; после спанья в санях, после людской кухни сидеть в кресле, в чистом белье, в легких ботинках, с цепью на груди.*

Знакомство с Лугановичами вначале тоже вызывает у Алехина исключительно ощущение благополучия, по большей части, связанное с его пребыванием в уютном доме: «И оба, муж и жена, старались, чтобы я побольше ел и пил; по некоторым мелочам, по тому, например, как оба они вместе варили кофе, и по тому, как они понимали друг друга с полуслов, я мог заключить, что живут они мирно, благополучно и что они рады гостю. После обеда играли на рояле в четыре руки, потом стало темно, и я уехал к себе» [10]. Однако уже в этом фрагменте заметно, что персонаж обращает внимание уже в первый вечер и на тот эмоциональный климат, который характеризует отношения супругов (*по некоторым мелочам, как оба они вместе варили кофе, и по тому, как они понимали друг друга с полуслов, живут они мирно, благополучно, ... рады гостю, играли на рояле в четыре руки*). Представляется, что в это фрагменте манифестированы и такие качества Алехина, как наблюдательность (*по тому, как ... я мог заключить*) и такт (*потом стало темно, и я уехал к себе*).

Автор, перепоручая повествование герою, на первый взгляд, лишается возможности продемонстрировать внутренний мир персонажа в его развитии, т. к. герой не фиксирует каждую свою мысль в виде внутреннего монолога и не фокусирует на ней внимание своих слушателей, а значит, и читателя. Однако постепенно читатель понимает, что эмотивность персонажа, выраженная через внешние проявления и лишь отчасти через обращение к истолкованию движений собственной души, приобретает все более отчетливые признаки влюбленности, например: «Это было в начале весны. Затем всё лето провел я в Софьине безвыездно, и было мне некогда даже подумать о городе, но воспоминание о стройной белокурой женщине оставалось во мне все дни; я не думал о ней, но точно легкая тень ее лежала на моей душе» [10]. Эмотивными маркерами выступают здесь лексическое сочетание *воспоминание оставалось во мне все дни*, а также сравнение *точно легкая тень ее лежала на моей душе*. Интересно, что герой сам не признается себе в возникновении этого чувства, поэтому и говорит о себе *я не думал о ней*.

Эмотивность персонажа с этого момента становится все более разнообразной и глубокой, хотя акториальное повествование и ограничивает выбор эмотивных средств, т. к. сам персонаж при всей своей способности к рефлексии и самоанализу не способен говорить о себе как о Другом, например: «Ее взгляд, изящная, благородная рука, которую она подавала мне, ее домашнее платье, прическа, голос, шаги всякий раз производили на меня всё то же впечатление чего-то нового, необыкновенного в моей жизни и важного. Мы беседовали подолгу и подолгу молчали, думая каждый о своем, или же она играла мне на рояле. Если же никого не было дома, то я оставался и ждал, разговаривал с няней, играл с ребенком или же в кабинете лежал на турецком диване и читал газету, а когда Анна Алексеевна возвращалась, то я встречал ее в передней, брал от нее все ее покупки, и почему-то всякий раз эти покупки я нес с такою любовью, с таким торжеством, точно мальчик» [10]. В приведенном фрагменте маркеры эмотивности репрезентированы на лексическом (*изящная, благородная рука, впечатление чего-то нового, необыкновенного ... и важного*) и синтаксическом уровнях (*беседовали подолгу и подолгу молчали, всякий раз эти покупки я нес с такою любовью, с таким торжеством, точно мальчик*). Также важны в плане репрезентации эмотивности отношения условности, оформленные в предложении сочетаниями *если ... то, когда ... то*: такие синтаксические конструкции демонстрируют повторяемость действий, которые, однако, не становятся рутинными, обыденными для персонажа, что подтверждает нарастающее разнообразие переживаний героя, спектра его эмоций, представленное в художественном тексте.

Безусловно, с углублением собственных переживаний и увеличением оттенков различных чувств, обусловливаемых любовью к Анне Алексеевне, развивает в герое и внимание к проявлениям эмоций окружающих, при этом так же, как и Алехин, Лугановичи проявляют такт в отношении него, например: «оба, муж и жена, шептались у окна, потом он подходил ко мне и с серьезным лицом говорил:

— Если вы, Павел Константиныч, в настоящее время нуждаетесь в деньгах, то я и жена просим вас не стесняться и взять у нас.

И уши краснели у него от волнения. А случилось, что точно так же, пошептавшись у окна, он подходил ко мне, с красными ушами, и говорил:

— Я и жена убедительно просим вас принять от нас вот этот подарок.

И подавал запонки, портсигар или лампу, и я за это присылал им из деревни битую птицу, масло и цветы» [10]. Репрезентантами эмотивности выступают здесь лексические сочетания и высказывания *с серьезным лицом говорил, уши краснели у него от волнения, с красными ушами*. Чувство благодарности, которое вызывают в Алехине эти действия, не выражено в художественном тексте эксплицитно, но также обозначено действиями персонажа: *присылал им из деревни битую птицу, масло и цветы*.

В акториальном повествовании автор имеет возможность усилить воздействие на читателя деталей, которые зачастую не требуют дополнительного истолкования. Так, в следующем фрагменте «Я и Анна Алексеевна ходили вместе в театр, всякий раз пешком; мы сидели в креслах рядом, плечи наши касались, я молча брал из ее рук бинокль и в это время чувствовал, что она близка мне, что она моя, что нам нельзя друг без друга, но, по какому-то странному недоразумению, выйдя из театра, мы всякий раз прощались и расходились, как чужие» [10] герой говорит о том, что он посещал вместе с Анной Алексеевной театр, причем интересна здесь понятийная тавтология *ходили вместе в театр, всякий раз пешком*, которая, с одной стороны, усиливает иллюзию устного повествования, а, с другой, подчеркивает важность для Алехина этого эмоционального переживания — дорога пешком занимает гораздо больше времени, чем поездка в экипаже, а значит, это возможность более длительное время побыть наедине с дорогой его сердцу женщиной. В приведенном фрагменте есть и другие проявления эмотивности — действия персонажей (*сидели в креслах рядом, плечи наши касались, я молча брал из ее рук бинокль*), однако эмотивной доминантой стоит считать здесь высказывание *чувствовал, что она близка мне, что она моя, что нам нельзя друг без друга*. Даже сравнение, употребленное в высказывании *прощались и расходились, как чужие*, не изменяет истинного положения дел, потому что в «левом» контексте есть еще и уточнение *по какому-то странному недоразумению*.

Финал этой печальной истории несостоявшейся любви так же, как и во всем акториальном повествовании рассказа Чехова, содержит в основном внешние проявления эмоций: «Я поцеловал в последний раз, пожал руку, и мы расстались — навсегда. Поезд уже шел. Я сел в соседнем купе, — оно было пусто, — и до первой станции сидел тут и плакал. Потом пошел к себе в Софьино пешком...» [10], а эмотивность репрезентирована на лексическом уровне (*поцеловал в последний раз, пожал руку, расстались ... навсегда, сидел ... и плакал, пошел к себе ... пешком*). Безусловно, автор представляет с помощью повествования от лица персонажа не только внешнюю событийность, но и развитие любовного чувства, не прибегая к не свойственным такому типу повествования пространным внутренним монологам и протяженным характеристикам переживаний, оставаясь лаконичным в употреблении эмотивных средств, свойственных исключительно акториальному типу.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Шаховский В.И. Что такое лингвистика эмоций [Электронный ресурс]. URL: [http://tverlingua.ru/archive/012/shakhovsky\\_03\\_12.htm](http://tverlingua.ru/archive/012/shakhovsky_03_12.htm).
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса (на материале английского языка): учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1984. 211 с.
3. Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: учебное пособие. СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. 448 с.
4. Водяха А.А. Эмотивное пространство художественного текста // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». № 6(20). Декабрь 2012. С. 79–81. URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1358408512.pdf>.
5. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.
6. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1982. 479 с.
7. Матвеева Т.В. Тональность разговорного текста: три способа описания // Stylistica. Opole, 1996. Vol. V. С. 210–221.
8. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 9–191.
9. Lintvelt, J. Essai de typologie narrative. Le «point de vue». Théorie et analyse. P.: Édition José Corti, 1989. 328 p.
10. Чехов А.П. О любви // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1974–1982. Т. 10. [Рассказы, повести], 1898–1903. М.: Наука, 1977. С. 66–74. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/text/o-lyubvi.htm>.

**Trubkina Anna Ivanovna**

Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia

E-mail: [aitrubkina@sfn.ru](mailto:aitrubkina@sfn.ru)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2375-1133>

RSCI: [https://elibrary.ru/author\\_profile.asp?id=1115575](https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=1115575)

## **Emotiveness in actor narration: communicative-pragmatic aspect**

**Abstract.** The article is devoted to the consideration of the realization of the emotiveness of a literary text in the communicative and pragmatic aspect. In this regard, the study of the specifics of emotive means in actorial narration has heuristic potential. The author of the article presents an analysis of the story of A.P. Chekhov "On Love" from the standpoint of identifying pragmatic signs of narration on behalf of the hero in this artistic text. In the course of the study, it was found that emotiveness is represented explicitly when taking into account the character traits of the hero, and the assessment of events, situations, behavior of other characters — from the standpoint of the subject of the actor's narrative. Actorial narration, however, does not allow for an unambiguous interpretation of a literary text, since it is deliberately complicated by the author by addressing the hero's speech to direct listeners, as well as by the implicit formation of the character's own opinion in the process of telling about the events. The inner world of the hero is not explicated by the author, and the representation of emotiveness in a literary text occurs on the basis of the use of lexical, syntactic and tropeic means, the analysis of the implementation of which allows the addressee, based on his own empirical and spiritual experience, to conclude that there is a semantic gradation in Chekhov's story from external to internal. The fact that the character himself, with all his ability for introspection and tact, is not able to judge himself as an Other, and the reader is deprived of explicit evidence of the hero's inner world, which internal monologues could be. It is promising in the study of emotiveness in a literary text to correlate certain means of emotiveness with a specific type of narration (narrative), as well as to identify the author's communication strategies that are priority in each specific type — auctorial, actorial or neutral.

**Keywords:** literary text; emotiveness; actorial type of narration; author; character; addressee; emotive dominant; intentions