

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет

историко-филологический

Кафедра

«Русский язык и методика преподавания
русского языка»

Направление подготовки (специальность)

44.04.01 Педагогическое образование

Профиль

«Русский язык»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

на тему

Грамматические средства выражения образа автора как категории подтекста в
современном русском языке (на материале романа Ф. М. Достоевского
«Идиот»)

Студент

(подпись, дата)

Касаткина Ксения Евгеньевна
(ФИО полностью)

Руководитель

(подпись, дата)

Болотская М. П.
(фамилия, инициалы)

Нормоконтролёр

(подпись, дата)

Луннова М. Г.
(фамилия, инициалы)

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от _____ № _____)

Заведующий кафедрой

(подпись)

Канакина Г. И.
(фамилия, инициалы)

Работа защищена с отметкой _____ (протокол заседания ГЭК от _____ № _____)

Секретарь ГЭК

(подпись)

Алешина И. А.
(фамилия, инициалы)

Пенза 2019 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ОБРАЗ АВТОРА КАК КАТЕГОРИЯ ПОДТЕКСТА	
1.1. Трактовка и история развития понятия «образ автора» в филологии	8
1.2. Освещение проблемы «образа автора» в научных трудах В. В. Виноградова и М. М. Бахтина.....	16
1.3. Модальность как элемент речевой организации текста. Средства выражения модальности в языке.....	28
Выводы по первой главе	36
ГЛАВА II. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ОБРАЗА АВТОРА КАК КАТЕГОРИИ ПОДТЕКСТА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»	
2.1. Языковые особенности повествовательной манеры в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».....	38
2.2. Грамматические средства выражения модальности в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот»	48
Выводы по второй главе.....	78
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	80
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	86
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	91

ВВЕДЕНИЕ

Современное языкознание рассматривает текст как динамическую коммуникативную единицу, исследование которой невозможно без осуществления антропоцентрического подхода. Данный аспект в качестве центрального понятия рассматривает такую категорию, как «образ автора».

За последние десятилетия к проблеме образа автора обращалось большое количество ученых и исследователей, среди которых В. Б. Корман («Итоги и перспективы изучения проблемы автора», 1971), Е. А. Иванчикова («Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения», 1990), А. А. Чувакин («Категория образа автора: новые аспекты старой проблемы», 2001), Н. С. Валгина («Теория текста. Авторская модальность. Образ автора», 2003), Е. И. Орлова («Образ автора в литературном произведении», 2008). Особое место интерпретация термина «образ автора» занимает в трудах академиков В. В. Виноградова и М. М. Бахтина. Однако обозначенный этими исследователями круг проблем, концентрирующийся вокруг образа автора, не имеет законченного разрешения.

Категория автора в филологии является одной из ключевых, она вбирает огромное количество аспектов исследования и художественных смыслов. Само понятие «образ автора» является настолько обширным и многогранным, что исследование его вряд ли когда-нибудь будет исчерпывающим. Неупорядоченный характер терминологии по проблеме (где объект настоящего исследования может именоваться как «образ автора», «голос автора», «субъект повествования», «производитель речи», «образ рассказчика», «образ лирического героя» и др.) только подтверждает вышеизложенную мысль о многоаспектности и несистематизированности проблемы образа автора в науке.

Исследование категории «образ автора» в художественном тексте невозможно без филологического анализа, поэтому большое внимание должно уделяться языковым средствам и особенностям стиля. Одним из самых ярких средств речевой организации текста выступает языковая модальность —

категория, показывающая отношение содержания высказывания к действительности.

В современной науке продолжается активное изучение проблемы авторского самовыражения путем детальной разработки отдельных аспектов проблемы в теоретическом плане, изучения особенностей проявления авторского мировидения на примере творчества отдельных писателей: от авторов XVIII в. до современных.

Интересным здесь является изучение художественных произведений Ф. М. Достоевского, для которого отражение собственных мыслей и переживаний в своих творениях является немаловажным. Это подтверждают его слова: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно будет от сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, с своим характером, с степенью своего развития» [Достоевский 1973: 132].

Повышенный интерес ученых к проблеме категории образа автора в художественном произведении в последние годы и недостаточная ее изученность свидетельствуют об **актуальности** выпускной квалификационной работы.

Цель исследования – выявление и анализ грамматических средств выражения образа автора как категории подтекста в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».

Данная цель предполагает решение следующих научных **задач**:

- 1) изучить разные точки зрения исследователей на проблему «образа автора»;
- 2) исследовать категорию модальности как элемент речевой организации текста и обозначить основные средства ее выражения;
- 3) рассмотреть «образ автора» как категорию подтекста;

4) выявить и проанализировать грамматические особенности выражения образа автора в романе;

5) исследовать и описать грамматические средства выражения модальности в тексте романа.

Объектом исследования являются языковые средства, участвующие в создании образа автора в художественном тексте. **Предметом исследования** – грамматические средства выражения образа автора в романе Ф. М. Достоевского «Идиот».

Материалом для исследования послужили словоформы, способствующие выявлению авторской модальности в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот», полученные методом сплошной выборки.

Для анализа отобрано более 1500 словоформ, из них 52 модальных слова (1208 словоупотреблений), 4 слова категории состояния (389 словоупотреблений), 2 модальных глагола (473 словоупотребления), 17 модальных частиц (2738 словоупотреблений), 22 междометия (295 словоупотреблений), глагольные формы изъявительного, сослагательного и повелительного наклонений различных семантических групп (более 2000 словоупотреблений): «процессы речи, мысли», «движение, перемещение в пространстве», «физическое состояние человека», «душевное состояние человека», «конкретные физические действия».

Научная новизна магистерской диссертации определяется материалом, который анализируется в полном объеме с точки зрения грамматических особенностей выражения образа автора как категории подтекста в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»: выявлены, разграничены, систематизированы и проанализированы грамматические формы, участвующие в выражении авторского присутствия.

Теоретическую значимость научной работы составляют выявленные в ходе научного анализа количественные и функциональные характеристики грамматической составляющей поэтики романа Ф. М. Достоевского «Идиот»: использование результатов исследования позволит выявить индивидуальные

особенности творчества автора и интерпретировать различные смыслы, содержащиеся в подтексте произведения, посредством анализа грамматических средств в художественном произведении.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов и выводов при анализе функций различных частей речи в художественном произведении на уроках русского языка и развития речи, на факультативных занятиях при филологическом анализе текста, а также при изучении творчества Ф. М. Достоевского на уроках литературы в старших классах.

В ходе изучения данной темы использовались следующие **методы**:

- метод филологического анализа текста;
- метод сплошной выборки (отбор языковых единиц, позволяющих выразить образ автора);
- метод дескриптивной лингвистики (описательный метод (непосредственное наблюдение над употреблением автором языковых единиц выражения образа автора));
- статистический метод (устанавливалось число выявленных фактов, их значимость, количество словоупотреблений отобранных языковых единиц).

Ведущим методом является метод филологического анализа текста.

Некоторые элементы исследования апробированы при выступлении по различным аспектам проблемы образа автора на конференциях, материал исследования привлек внимание аудитории, вызвал живой интерес слушателей. По теме диссертационного исследования **опубликованы** следующие работы:

1. Кочетова К. Е. Особенности функционирования модальных частиц в речи главного героя романа Ф. М. Достоевского «Идиот» // Языковая политика и вопросы гуманитарного образования: материалы II Международной научно-практической конференции (Пенза, 26 – 27 окт. 2017 г.). – Пенза, 2017. – С. 180 – 183.

2. Касаткина К. Е. Функционирование модальных слов в контекстах с внутренними монологами-рассуждениями главного героя романа

Ф. М. Достоевского «Идиот» // Проблемы гуманитарного образования: филология, журналистика, история: сб. науч. ст. IV Международной научно-практической конференции (г. Пенза, 15 – 16 декабря 2017 г.) / под ред. канд. пед. наук, доц. Т. В. Стрыгиной. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2018. – С. 171 – 175.

Магистерская диссертация состоит из введения, 2-х глав, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА I. ОБРАЗ АВТОРА КАК КАТЕГОРИЯ ПОДТЕКСТА

1. 1. Трактовка и история развития понятия «образ автора» в науке

Слово «автор» (от лат. Auctor – субъект действия, основатель, устроитель, учитель и, в частности, создатель произведения) имеет в науке несколько значений. Это, во-первых, творец художественного произведения как реальное лицо с определенной судьбой, биографией, комплексом индивидуальных черт. Во-вторых, это художник-творец, присутствующий в его творении как целом, имманентный произведению. И, наконец, в-третьих, (наиболее важное для нас) это образ автора, локализованный в художественном тексте, т. е. изображение писателем, живописцем, скульптором, режиссером самого себя [Хализиев 2000: 151].

Первоначально понятие «образ автора» вошло в научный оборот в связи с анализом художественных текстов. Основополагающие категории художественного текста, являющиеся носителями субъективного и объективного, – автор и персонаж, которые всегда занимают центральное положение в художественном произведении вследствие его абсолютной антропоцентричности. Это обуславливает и путь интерпретации художественного текста, в основе которого лежит антропоцентрический подход.

Категория образа автора является основной в науке о языке художественной литературы. Тот факт, что каждый текст неявно отражает в себе информацию о своем авторе, писатели, литературные критики и филологи очень хорошо понимали не только в XX веке, но и еще несколько столетий назад. Это подтверждают их высказывания. Вот некоторые из них:

«Творец всегда изображается в творении и часто – против воли своей» (Карамзин Н. М.).

«Каждый писатель, до известной степени, изображает в своих сочинениях самого себя, часто вопреки своей воле» (Гете И. В.).

«Каждое произведение беллетристики, не хуже любого ученого трактата, выдает своего автора со всем своим внутренним миром» (Салтыков-Щедрин М. Е.).

В разное время ученые, занимавшиеся исследованием образа автора, определяют это понятие по-разному. Основное и яркое изучение данной категории начинается с начала XX в., первым к исследованию (сначала в другой формулировке – образ писателя) обращается В. В. Виноградов.

В 1930 году в книге «О художественной прозе» В. В. Виноградов говорит об образе автора как о составляющей драматической речи [Виноградов 1971: 120]. В частности, он отмечает: «В задачу исследования драматической речи входит не только описание и объяснение ее композиционных типов, но и открытие закономерностей в принципах художественного преобразования бытовых схем диалога, в приемах комбинации разных форм речеведения» [Бакланова 2014: 17].

«Образ автора» – термин В. В. Виноградова и в его понимании «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 17].

Помимо В. В. Виноградова, изучением проблемы отражения в тексте образа автора занимался М. М. Бахтин. В заметках 1959 – 1961 гг. [Бахтин 1996: 25] он обращает внимание на еще один аспект данной категории – личность реального человека, создавшего текст. В рабочих записях, опубликованных под названием «Проблема текста», ученый различает, во-первых, сконструированный писателем образ рассказчика, во-вторых, получающий косвенное отражение в тексте образ «чистого автора» и, в-третьих, личность реального автора, или, в терминологии М. М. Бахтина, «автора-человека» [Бахтин 1996: 237]. Вот фрагмент конспективных записей ученого: «Так называемый «образ автора» – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от «я», образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневника, мемуаров и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они

измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку (как особому предмету изображения), но все они – изображенные образы, имеющие своего автора, носителя изображающего начала. Мы можем говорить о чистом авторе, в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его» [Бахтин 1996: 98].

К сказанному важно добавить, что, говоря об авторе-человеке, М. М. Бахтин не ограничивается художественными текстами.

Обращаясь к концептам Виноградова и Бахтина, рассматривает проблему развития понятия «образ автора» Б. О. Корман. Он исследует категорию «образ автора» как идею внутритекстового автора и как «сознание произведения». Ученый стремится «выяснить характер соотношения между понятиями “сюжет”, “субъектная организация”, “автор” и “читатель”». В течение двух десятилетий после дискуссии об авторе Б. О. Корман, находясь на периферии советского литературоведческого ландшафта и не привлекая к себе слишком большого внимания, развивал свою собственную *теорию автора* [Корман 1992: 45].

В «теории автора», которую он именно так и называл, Корман стремился к тому, чтобы посредством детализированного понятийного аппарата дать терминологически разработанную, законченную систематизацию этой проблематики. Поэтому считается, что он первым в советском литературоведении придерживался метода имманентного анализа текста, который был обращен исключительно на художественный текст как объект анализа и последовательно проводил понятийное различие между героем, повествователем, структурным или системно-семантическим конструктом «автора» и биографическим автором. Свою теорию, первоначально разработанную на основе лирических произведений, Корман перенес впоследствии и на повествовательные тексты, соответственно обогатив ее рассмотрением таких феноменов прозы, как типология повествователей, повествовательная теория сюжета и композиции, понятия для обозначения перспектив и т. д. Целью его стремлений было построение всеобъемлющей

системы, исходящей из конструкта автора, имманентного произведению. Такая теория должна была не только сделать возможным аналитическое описание отдельного текста, но и открыть пути к непротиворечивым классификациям литературной системы – как для типологии жанров, так и для литературы определенной эпохи с ее специфическими особенностями. Применяя свою теорию на практике, Корман разработал метод анализа, названный им «системно-субъектным». При помощи этого метода он и его ученики изучали литературные тексты под углом зрения «структуры субъекта».

Говоря о субъектной организации текста, Б. О. Корман отмечает следующее: «Чем более субъект сознания растворен в тексте, не замечен в нем, тем реже встречаемся мы с заявленной, сформулированной интерпретацией сюжета. Повествователь, следовательно, тяготеет к такой интерпретации сюжета, которая слита с самим сюжетом и не формулируется прямо. Наоборот, чем выявленное субъект сознания, чем более открыто организует он своей личностью текст, тем чаще встречается тенденция к называнию, определению смысла сюжета. Рассказчик не только строит рассказ, но и стремится навязать читателю открыто заявленное понимание этого “строения”» [Корман 1996: 51].

Б. А. Успенский продолжает исследования В. В. Виноградова и М. М. Бахтина. Он показывает, как в художественном тексте имплицитно отражается информация о том, с точки зрения какого наблюдателя ведется повествование [Успенский 2000: 244]; разрабатывает типологию взглядов, объясняющую, «какие типы точек зрения вообще возможны в произведении, каковы их возможные отношения между собой, их функции в произведении и т. п.» [Успенский 2000: 15]. Он пишет: «<...> структуру художественного текста можно описать, если вычленив различные точки зрения, т. е. авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой, что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте)» [Успенский 2000: 39].

Б. А. Успенский выделяет четыре плана рассмотрения, в которых могут фиксироваться точки зрения наблюдателя: план идеологии, план фразеологии, план пространственно-временной характеристики и план психологии.

«Говоря об авторской точке зрения <...>, – пишет ученый, – мы имеем в виду не систему авторского мировосприятия вообще (вне зависимости от данного произведения), но ту точку зрения, которую он принимает при организации повествования в некотором конкретном произведении. При этом автор может говорить заведомо не от своего лица <...>, он может менять свои точки зрения, его точка зрения может быть двойной, т. е. он может смотреть (или: смотреть и оценивать) сразу с нескольких разных позиций и т. д.» [Успенский 2000: 23].

Литературовед А. Н. Соколов также не обошел стороной категорию «образ автора». Для него авторская личность является определяющим «компонентом» литературного произведения. Личность, по мнению ученого, придает стилю индивидуальное своеобразие, организует всю образную систему произведения и воплощает также общее художественно-стилистическое значение произведения. А. Н. Соколов поясняет, что образ автора – это «говоря шире и точнее, выражение личности художника в его творении...» [Валгина 2003: 156]. В какой бы форме ни выражалась авторская позиция в произведении, стоящий «за» текстом автор-творец является «всезнающим» относительно созданного им художественного мира и обладающим даром непрямого говорения.

Большой вклад в изучение понятия «образ автора» внесла семиотическая школа. В статье Ю. М. Лотмана «Лингвистическое и литературоведческое понятие структуры» говорится о необходимости изучать целостную «структуру передаваемого содержания, которая, хотя и передается средствами языка, но не является языковой по своей природе» [Лотман 1963: 24]. Данный аспект понимается здесь как авторское содержание.

Структура в этом случае становится моделью воспроизводимых писателем явлений жизни, получая все познавательные свойства модели»

[Лотман 1963: 28]. Из этого следует, что автор видится Лотманом как главный элемент «творческого акта», автор как творец текста. Далее Лотман развивает эту мысль и опирается на категорию «образа автора», он говорит о том, что «образ автора» может находиться и за пределами текста, он может воплощаться в сознании читателя из других произведений автора. Здесь речь уже идет о понятиях «интертекстуальность», «идиостиль».

Так, любое произведение есть определенная система, которая подчинена воле автора, организована ею. Внутренняя связь компонентов достигается за счет связи элементов произведения, а уникальность за счет соответствия «образу автора». Благодаря интеграции внутри текста у его элементов возникают новые значимости, которые обусловлены его взаимосвязью с целым текстом. «Образ автора» связан с личностью писателя, через эту категорию реализуется авторская позиция, мысль и этим обуславливается своеобразие речевого стиля произведения.

Проблема образа автора нашла свое отображение и в работах И. Б. Роднянской. Она считает, что, кроме автора-творца, «можно говорить об образе автора-повествователя как о косвенной форме присутствия автора-сочинителя «внутри» собственного творения» [Роднянская 1987: 13]. Под образом автора-повествователя, по мнению И. Б. Роднянской, подразумевается источник того художественного слова, которое нельзя отнести ни к персонажам, ни к рассказчику. Соответственно возникает и характерная для автора-повествователя форма изложения от первого лица, обозначенная условным местоимением «я».

Зарубежные ученые также не оставили данный вопрос без внимания. Известный французский ученый Мишель Фуко трактует понятие «автор» как определенный функциональный принцип. Исследователь выдвигает четыре характерные черты авторской функции: 1) соотнесение роли автора с определяющим и артикулирующим дискурсивным аспектом; 2) неоднородность влияния на дискурсы всех времен и всех типов цивилизаций; 3) присутствие творца через серию специфических и сложных операций;

4) невозможность «порождения» нескольких «я», нескольких субъектов и позиций, которые могут занять разные группы людей.

М. Фуко, выдвигая тезис о том, что «автор является и принципом экономии в размножении значений», опровергает существующее представление об авторе как неисчерпаемом источнике значений, которыми наполнено произведение. Позиция автора, по мнению М. Фуко, тесно связана с системой ограничения значений, которая имеет черты установления и накопления опыта. Образ автора может выступать в разных формах, и уже сам выбор формы, сочетание форм художественной речи образуют своеобразное литературно-художественное единство, несут в себе огромную информацию, выражают позицию автора.

Определение образа автора «как семантико-стилистического центра литературного произведения» оказывается научно перспективным и применительно к текстам иной функционально-стилевой ориентации, не только художественным, ибо организация речевых средств для передачи любого содержания всегда осуществляется интерпретационно, однонаправленно. Каждый авторский текст характеризуется общим, избираемым способом организации речи, избираемым часто неосознанно, так как этот способ присущ личности, именно он и выявляет личность. В одних случаях это открытый, оценочный, эмоциональный строй речи; в других – отстраненный, скрытый: объективность и субъективность, конкретность и обобщенность-отвлеченность, логичность и эмоциональность, сдержанная рассудочность и эмоциональная риторичность – вот качества, характеризующие способ организации речи [Валгина 2001: 67].

Новые аспекты в изучении образа автора открываются в связи с особенностями современной лингвистической парадигмы: ее диалогичностью и опорой на теорию речевой деятельности, антропоцентризмом и текстоцентризмом (отсюда интерес к языковой личности автора, «стоящей» за текстом). В связи с этим образ автора в современной стилистике необходимо изучать в коммуникативно-деятельностном аспекте.

Проблема образа автора в художественном произведении исследуется как литературоведческой, так и лингвистической наукой. В современной коммуникативной стилистике текста изучаются языковая и концептуальная картина мира автора, многоаспектные проявления образа автора в структуре, семантике и прагматике текста; рассматриваются модели смыслового развертывания художественных текстов разных типов, своеобразие текстовых ассоциаций и регулятивных структур, по-разному организующих познавательную деятельность читателя.

Таким образом, исследователи по-разному квалифицируют образ автора: для одних он создатель своих сочинений, в этом отношении образ автора, как эстетическая данность, неотделим от писателя или поэта. Другие склонны видеть в творце разные грани. По мнению Н. К. Бонецкой, «творческое наполнение мира произведения смыслами есть действие авторской активности. Такое заключение исследовательница предваряет определением понятия «автора» как системы приемов, стилевых средств, обеспечивающих целостность произведения: с одной стороны, это, безусловно, стилевые особенности, имеющие отношение к конкретному произведению, с другой – образ автора следует искать и в смысловой сфере» [Бонецкая 1986: 15]. Существенно и то, что образ автора ученый расценивает как «внутреннюю личность» создателя произведения. В качестве «категории рецептивной эстетики» она находится в тесной связи с проблемами восприятия и интерпретации [Васильева 2007: 331].

Понятие «образ автора» включает в своем содержании два существенных противоречия: между личным и неличным, между «человеком» и «субъектом творчества». «С одной стороны, – рассуждает С. С. Аверинцев, – творчество возможно только при условии включения в творческий акт личности художника...; с другой стороны, общезначимость художественного произведения обусловлена тем, что в творческом акте происходит восприятие глубоких внеличных импульсов...» [Аверинцев 1978: 422].

1.2. Освещение проблемы образа автора в научных трудах

В. В. Виноградова и М. М. Бахтина

В 20-е годы XX столетия в русской филологии активно и плодотворно разрабатывались проблемы стилистики художественных произведений, в частности, проблемы композиции, монолога и диалога, сказа. Статьи и книги Виноградова тех лет – «О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума», «Гоголь и натуральная школа», «О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски)», «Этюды о стиле Гоголя», «Проблема сказа в стилистике», «О теории литературных стилей», «К построению теории поэтического языка», «Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский», «О художественной прозе» – не только отразили актуальную и важную филологическую проблематику своего времени, но и оказали значительное влияние на ее последующую разработку, введенное Виноградовым понятие «образ автора» явилось, несомненно, наиболее существенным вкладом в филологическую науку XX века.

В. В. Виноградов исследует проблемы языковой композиции текста и компонентов этой композиции – словесных рядов, образуемых языковыми единицами разных ярусов. В концепции Виноградова выстраивается стройная иерархия: языковые единицы – словесные ряды – словесная композиция. Это – «живая данность языка на уровне текста. Но чисто эмпирический подход к этой данности не давал ответа на важные вопросы. Чем определяется та или иная композиция, та или иная система развертывания словесных рядов? Что связывает воедино все стороны содержания текста и его языкового выражения? Такая связующая, объединяющая, организующая текст категория – не оторванная от реальности языкового употребления и в то же время представляющая собой высокую степень научного обобщения – была определена Виноградовым как образ автора. Ученый писал: «Образ автора – это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему. Образ автора – это внутренний стержень,

вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения» [Виноградов 1971: 167].

Учение об образе автора возникло, было теоретически разработано и стало применяться в практике стилистического анализа, разумеется, не в одночасье. Филологи 20-х годов, в том числе и Виноградов, часто говорили и писали об «авторе», а в связи с проблемой сказа – и о «рассказчике». Но слова «автор» и «рассказчик» не могли стать специальными терминами филологии. Выступая в качестве обозначения создателей текста, они указывали прежде всего на конкретных людей, остающихся вне текста со всем своим многочисленным и разнообразным набором личных человеческих качеств, социальных связей, субъективных привычек, симпатий и антипатий и т. п., свойственных им в жизни. «Было очевидно, что определенное отражение личности автора в тексте нельзя смешивать с самой личностью, с живым человеком-автором. Надо было искать категорию текста, которая выступает как его (текста) организующее начало. И Виноградов такую категорию нашел. В статье «К построению теории поэтического языка» (опубликована в 1927 г.) появляются термины «образ автора-рассказчика», «образ писателя» [Горшков 2006: 217].

Позже часть этой статьи Виноградов перенес в книгу «О художественной прозе» (опубликована в 1930 г.). Здесь вполне терминологически четко обозначаются «образ автора» и «образ рассказчика». Так в филологии наряду со словами «автор» и «рассказчик», несущими в себе неустранимый комплекс житейских представлений, появились строгие термины «образ автора» и «образ рассказчика». Это было событие, равное которому в истории филологической науки XX века найти вряд ли можно.

Письма Виноградова свидетельствуют, что после статьи «К построению теории поэтического языка» проблема образа автора стала выдвигаться для него на первый план.

Предполагаемое сближение и взаимообогащение языковедческого и литературоведческого подходов не исключало, однако, четкого определения

различия между ними: «Есть глубокая, принципиальная разница в языковедческом и литературоведческом подходе к изучению стилевой структуры как характера персонажа, так и образа автора. Лингвист отправляется от анализа словесной ткани произведения, литературовед – от общественно-психологического понимания характера» [Виноградов 1961: 89]. В многочисленных высказываниях Виноградова подчеркивается связь образа автора с композицией текста («целого произведения», как предпочитал говорить ученый) и его объединяющая, организующая роль. С некоторыми вариациями не раз повторяется такая формулировка: «В композиции целого произведения динамически развертывающееся содержание, во множестве образов отражающее многообразие действительности, раскрывается в смене и чередовании разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи, в своей совокупности создающих целостный и внутренне единый «образ автора». Именно в своеобразии речевой структуры образа автора глубже и ярче всего выражается стилистическое единство целого произведения» [Виноградов 1961: 112]. Высказанная в 1927 г. мысль о нетождественности образа автора «реальному», житейскому писателю получает дальнейшее развитие и уточняется.

Подчеркивается природа образа автора как категории реконструируемой и в то же время конструирующей: «Образ автора – это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это – концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 152].

Образ автора не просматривается в тексте подобно образам персонажей. В отличие от них образ автора может быть скрыт в глубинах композиции и стиля». Но как бы и где бы ни был скрыт образ автора, он всегда есть в тексте: «Образ автора, изъятый из мира повествования как действующее лицо, как форма его экспрессивно-смыслового освещения, всё же не перестает мыслиться

и присутствовать в художественном произведении, в его стиле» [Виноградов 1959: 154].

Отсутствуя в тексте как «простой субъект речи», как «действующее лицо», образ автора обнаруживается в особенностях словесного построения произведения, которые им же, образом автора, и определяются.

Организирующая роль образа автора в трудах Виноградова не только обосновывается теоретически, но и раскрывается в практике анализа литературных произведений. Примером может стать анализ рассказа А. П. Чехова «В родном углу», предложенный в книге «О языке художественной литературы». Об образе автора здесь говорится, в частности, следующее: «<...> Вся композиция повествования представляет собой чередование, взаимодействие, а иногда и взаимопроникновение трех речевых стихий: объективного авторского повествовательного стиля, глубоко личных, динамических экспрессивно-смысловых форм речи и сознания Веры <...> и драматических сцен, иногда просто коротких реплик, высказываний действующих лиц. «Образ автора» открывается во внутренней связи всех элементов повествования, в его смысловой направленности, в драматической силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни» [Аверинцев 1978: 29].

То очевидное положение, что в термине «образ автора» «автор» не тождествен «реальному», житейскому автору, конкретному физическому лицу, вызывает естественный вопрос: «А о чем же образе идет тогда речь?» Ответ можно найти в таких, например, высказываниях Виноградова: «Художественная действительность по приемам своей организации узнается как форма творчества того или иного писателя»; «Распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, переливы и сочетания словесных красок, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, синтаксическое движение повествования создают целостное представление об идейной сущности, о вкусах и внутреннем единстве творческой личности

художника, определяющей стиль художественного произведения и в нем находящей свое выражение»; «Образ автора – это образ, складывающийся или созданный из основных черт творчества поэта» [Виноградов 1961: 63].

Итак, «форма творчества», «творческая личность художника», «основные черты творчества» – вот что лежит в основе образа автора по В. В. Виноградову. Образ автора – не образ конкретного лица, но обобщенный образ творчества, творческого начала личности.

Упоминание элементов художественно преобразованной биографии писателя не противоречит решительному заявлению Виноградова, сделанному им в 20-х годах: «Всякие биографические сведения я решительно отмечаю». Ведь в связи с образом автора речь идет не о биографических сведениях, а о преобразованных элементах биографии, которые опосредованно могут в образе автора отразиться. Образ автора не тождествен личности писателя, но не оторван от нее [Горшков 2006: 159]

Еще одной известной и достаточно важной точкой зрения о категории образа автора является мнение русского философа и культуролога М. М. Бахтина. Мысли ученого относительно данного аспекта содержатся в его заметках 1959–1961 и 1970–1971 годов. Суждения эти со всей очевидностью соотносятся с высказываниями Виноградова и представляют собой их критическое переосмысление. Для Бахтина на первое место выдвигается вопрос о соотношении реальной личности творца и сотворенного им «образа автора» в произведении искусства.

Отсюда следует, что образ автора – это противоречие между определяемым словом и определением, внутреннее противоречие: «Так называемый образ автора – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это *образ*, а он имеет своего автора, создавшего его. Образ рассказчика в рассказе от «я», образ героя автобиографических произведений (автобиографии, исповеди, дневники, мемуары и др.), автобиографический герой, лирический герой и т. п. Все они измеряются и определяются своим отношением к автору-человеку, но все они –

изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о чистом авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его» [Бахтин 1979: 287].

В переработанном издании монографии «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), своей первой новой публикации после более чем тридцатилетнего молчания, М. М. Бахтин наконец тоже публично высказался о виноградовском концепте автора, и данные высказывания можно толковать как непрямую полемику с Виноградовым: «В какой мере в литературе возможны чистые безобъектные, одноголосые слова? Может ли слово, в котором автор не слышит чужого голоса, в котором только он и он весь, стать строительным материалом литературного произведения! Не является ли какая-то степень объектности необходимым условием всякого стиля? Не стоит ли автор всегда вне языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель (даже чистый лирик) всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и образу автора (и другим авторским маскам)! Может быть, всякое безобъектное, одноголосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества» [Бахтин 1972: 307]. Пользуясь терминологией М.М. Бахтина, можно сказать, что тот, о ком мы читаем, не обладает избытком художественного видения, необходимым для того, чтобы написать о себе, но таким избытком располагает тот, кто ведёт повествование о своем прошлом из другой точки времени и пространства, и этот избыток является критерием, который позволяет разделить их. Автор находится как бы сразу в двух мирах – мире повествования, где он выступает как герой автобиографии, и мире повествователя, который заключает в себе повествуемый мир.

М. М. Бахтин усмотрел в образе автора (там, где его можно трактовать в смысле «максимально объективной конструкции») определенную параллель своей собственной идеи диалогичности, идеи полифонического романа: описанная Виноградовым на примере романа Чернышевского «новая

“объективная” авторская позиция <...> позволяет точкам зрения героев раскрываться со всей полнотой и независимостью» [Бахтин 1996: 287], – при этом точки зрения действующих лиц не оцениваются и тем самым не «завершаются» с позиции вышестоящей точки наблюдения. Для Бахтина в такой полифонически организованной романной структуре выражалось, однако, никак не полное отсутствие автора, а «радикальное изменение авторской позиции»: согласно его истолкованию, под *образом автора* понимался один голос среди всех прочих голосов; под *авторским принципом*, напротив того, – концепт голосов, «диалогическое» взаимодействие, активируемое в читателе эстетической установкой. В той текстовой манифестации «объективного» образа автора, которая требовала от «писателя» высочайшего художественного мастерства и представляла собой «коперниковский переворот» в эволюции романа Нового времени, Бахтин видел точку соприкосновения между теорией автора у Виноградова, основанной на стилистических соотношениях, и своими собственными соображениями об авторе и авторстве, как и об их эстетическом смысле в художественном произведении.

Несколько другая картина выстраивается на основе близости к дискуссии об авторе и представляющих собой заготовки к нереализованному, широко задуманному плану синтезировать филологически неопубликованных заметок и конспектов Бахтина, созданных около 1960 г., то есть в непосредственно-философские идеи его учения [Аверинцев 1986: 421]. Они не только документируют его живое участие в филологических дискуссиях официально признанных коллег по поводу проблемы автора, авторства и самовыражения, но и демонстрируют гораздо более критическое отношение к понятию «образ автора», чем можно заключить по вполне одобрительной ссылке на вызвавшую бурные споры книгу Виноградова «О языке художественной литературы» (1959) в «Проблемах поэтики Достоевского» (1963). Видимое сближение двух антиподов, рассмотренное в перспективе истории идей, начинает выглядеть «диалогическим

терминологическим компромиссом», который Бахтин, по-видимому, на короткое время готов был заключить с советской филологией.

Именно Виноградов осторожно способствовал тому, чтобы работы Бахтина вновь стали доступными широкой публике. В своем помещенном в «Вопросах литературы» резюме дискуссии об *образе автора* [Виноградов 1971: 73] он вновь открыто назвал имя Бахтина, после многих лет общего молчания, и указал на его ранние работы [Попова 2001: 524]. Это явилось первым предвестием возвращения Бахтина, вскоре после того выдвинувшегося в число советских теоретиков, стяжавших наибольшее признание в том числе и в международном масштабе.

Однако в собрании заметок Бахтина «Проблема текста» (1959 –1961; опубл. 1976) ученый констатировал принципиальную невозможность конкретной идентификации автора в тексте, а тем более – конкретной идентификации выстраиваемого на основе текста образа «автора как сочинителя»: «Автора мы находим <...> во всяком произведении искусства <...> но мы никогда не видим его так, как видим изображенные им образы. Мы чувствуем его во всем, как чистое изображающее начало (изображающий субъект), а не как изображенный (видимый) образ. <...> Так называемый «образ автора» – это, правда, образ особого типа, отличный от других образов произведения, но это образ, а он имеет своего автора, создавшего его <...> изображенные образы, имеющие своего автора, носителя чисто изображающего начала. Мы можем говорить о *чистом* авторе в отличие от автора частично изображенного, показанного, входящего в произведение как часть его» [Бахтин 1997: 89].

Для М. М. Бахтина автор – это «иерархически организованное явление, включающее триаду: биографический автор – первичный автор – вторичный автор. Литературный текст хотя и может, при определённых обстоятельствах, содержать «образ автора», однако то, что Бахтин называет «чистым» или «первичным автором», представляет собой величину, принадлежащую – как «носитель чисто изображающего начала» – уже не к коммуникативной

плоскости, а к эстетической, и соотносящуюся с текстом «трансцендентально»: «Не стоит ли автор всегда вне языка как материала для художественного произведения? Не является ли всякий писатель всегда «драматургом» в том смысле, что все слова он раздает чужим голосам, в том числе и «образу автора» (и другим авторским маскам)? Может быть, всякое безобъектное, одnogолосое слово является наивным и негодным для подлинного творчества» [Бахтин 1996: 215].

Первичный автор стоит вне мира текста, потому что сам он не является продуктом. Поэтому его и нельзя реконструировать на основе текста: «Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаем его образ, т. е. сами становимся первичным автором этого образа». Однако он, как производящая величина, связан со своим произведением. При этом Бахтин мыслит автора, в его отсутствии как субъекта эстетической активности, никоим образом не идентичным писателю как автору-сочинителю, напротив: «...от лица писателя ничего нельзя сказать (писатель превращается в публициста, моралиста, ученого и т. п.). Поэтому первичный автор облекается в *молчание*. Но это молчание может принимать различные формы выражения, различные формы редуцированного смеха (ирония), иносказания и др.» [Бахтин 1979: 254].

В отличие от Виноградова, у которого образ автора, понятый как феномен стиля, мог подразумевать «голос» писателя, непосредственно звучащий из-под «маски» повествующей инстанции, Бахтин настаивает на том, что *автор* является абстрактным творческим принципом и, следовательно, не обладает собственным субъективным голосом; скорее, он может только опосредованно заявлять о себе в различных формах авторства, которые являются следствием избранного жанра: «Автор литературного произведения (романа) создает *единое и целое* речевое произведение (высказывание). Но он создает его из разнородных, как бы *чужих* высказываний. И даже прямая авторская речь полна осознанных чужих слов. Непрямое говорение, отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)» [Бахтин 1997: 90].

При этом роман, как эстетическая форма, дающая возможность индивидуального самовыражения, представляет собой такую сферу, в которой *первичный автор* или – согласно более поздней терминологии Бахтина – *автор-творец* не только может создать замкнутый в себе мир, несущий печать его субъективных оценочных представлений, но и сам оказывается способен «объективировать» себя в голос среди других голосов, чтобы вступить в диалог с героями, то есть их точками зрения, – а тем самым «освободиться» не только самому, но и «освободить» другого с его субъективностью [Бахтин 1997: 90].

В рамках его философской эстетики *автор-творец* хоть и представляет собой «конститутивный момент художественной формы», однако не в смысле «пустой формальной инстанции», которая всего лишь «выставлена как знак перед всей совокупностью эстетических аспектов текста» [Бахтин 1996: 290]. Поскольку форма есть «выражение активного ценностного отношения автора-творца и воспринимающего (со-творящего форму) к содержанию», бахтинский *автор* подразумевает нечто большее, чем персонализированное представление об интенции произведения или его общем смысле.

Если согласиться с предпринятой Матиасом Фрайзе реконструкцией теории Бахтина в рамках философской эстетики, то этот концепт автора оказывается неотделим от мысли о «человеческом носителе и человеческом центре архитектоники» [Гёльц 2014: 55]. Авторский принцип художественного текста совпадает с отражением эстетики в жизни человека. Однако и в подобном прочтении «реабилитация персонального» у Бахтина не означает, будто его внимание устремлено на биографического автора в смысле интенционалистских подходов) или на роль автора в литературном быту, литературную личность, как понимали ее поздние формалисты с их подходами к литературно-социологически ориентированной функционалистской теории автора [Гёльц 2014: 47]. Скорее, Бахтин подразумевает «отношение человека к самому себе, характерное для эстетического авторства» [Гёльц 2014: 46], отношение, заставляющее и

читателя сделаться автором через акт восприятия: «Бытие человека полностью переходит в авторство, но, вступив в эту область, оно оказывается целиком подвластно эстетической юрисдикции. Всем антропологическим параметрам в этой новой сфере, в которую они вступают благодаря эстетической установке, принадлежит специфическое место — как исключительно эстетически познаваемым чувственным измерениям бытия человека» [Гёльц 2014: 51].

Понятие «первичного автора» или «автора-творца» не получает в работах Бахтина связной, «завершенной» систематизации. Согласно самохарактеристике Бахтина, его мышлению была присуща «внутренняя незавершенность», а тем самым — в его понимании — диалогичность [Бахтин 1997: 90].

В комплексном понятии *автора* у Бахтина пересекаются различные дисциплины «текстологии», над которой он размышлял в 1950—1960-е гг. В этом понятии интенциональный субъект его «металингвистики» скрещивается с тем стилистическим феноменом текстового субъекта, который «находится в том невыделимом моменте его, где содержание и форма неразрывно сливаются» [Гёльц 2014].

Если представители официальной филологии в дискуссии об авторе и авторстве придерживались того мнения, что Виноградов слишком далеко заходит в своей попытке разъединить реального сочинителя текста и *образ автора* как порождаемое художественным текстом представление, то Бахтин наоборот считал, что Виноградов зашел в этом смысле как раз недостаточно далеко. Собственные работы Бахтина и его «решение вопроса об авторе», составлявшее «сердцевину его общей литературоведческой концепции», тоже были во всех филологических лагерях восприняты сдержанно, по тем же причинам, что и работы Виноградова, — несмотря на ощутимую и в Советском Союзе 1970–1980-х гг. «моду на Бахтина».

Для мировой лингвистической науки концептуальные размышления Бахтина об авторе оказались важны прежде всего тогда, когда они, оторванные от бахтинского эстетически-этического обоснования, воспринимались

преимущественно в «структуралистском» ключе [Гельц 2014]. М. Фрайзе указывает в частности на то, что «у Бахтина всегда имеется также внутритекстовая плоскость рассмотрения, и нужно только отделить ее от фундирующего контекста эстетических размышлений, чтобы заполучить структуралистки аргументирующего Бахтина». Наряду с филологическими прочтениями труды Бахтина дали толчок эстетическим и религиозно-философским интерпретациям. Литературоведческие работы Бахтина также интерпретировались как изучение религиозно-философского вопроса о принципиальном персонализме. В постсоветской рецепции Бахтин часто воспринимается как религиозный мыслитель. Однако первая попытка создания теории, интегрирующей концепции Бахтина в функциональную систему, опирающуюся на послышки Виноградова, предпринимается Б. О. Корманом в его *теории автора* еще начиная со времен «оттепели» [Корман 1981: 42].

Таким образом, если Виноградов к категории образа автора идет от текста, то Бахтин – от понятий эстетики и философии. Этот подход особенно наглядно выступает тогда, когда Бахтин применяет к образу автора понятия модусов бытия, которые предложил ранне средневековый философ Иоанн Скот Эриугена в труде «О разделении природы». Внутреннее сопротивление концепции В. В. Виноградова об образе автора, которое ощущается в высказываниях Бахтина, объясняется не только разницей в филологическом и философском подходах к проблеме, но и всецело владевшей Бахтиным идеей диалога, «чужого слова» в словесном произведении. Основополагающий тезис Виноградова, что в образе автора объединяются и образом автора определяются состав и организация всех языковых средств в тексте, представлялся Бахтину утверждением «одноголосого слова» в произведении, и он разговор об образе автора поворачивал в сторону проблемы «своего» и «чужого» слова [Бахтин 1979: 157]. Высказывания Бахтина свидетельствуют, что к проблеме образа автора можно подойти не только с позиций языкознания и литературоведения (которые, несмотря на различие между ними, вписываются в рамки филологии), но и с позиций общей теории искусств, эстетики и философии.

1.3. Модальность как элемент речевой организации текста. Средства выражения модальности в языке

В настоящее время исследователи все чаще рассматривают текст в его непосредственной взаимосвязи и соотнесенности с дискурсом, и анализ текстообразующих категорий выстраивается, как правило, на основе представления о тексте как одной из его составляющих [Селезнева 2013: 201]. С этим связаны и процессы переосмысления базовых терминов и положений лингвистики, использование универсальных научных категорий, позволяющих описывать принципиально разные системы. В этой связи особый интерес представляет исследование модальности как интегральной текстовой категории и ее роли в дискурсе [Селезнева 2013: 200].

Лингвистика прошла долгий и извилистый путь в исследовании модальности, основываясь на достижениях логики, семиотики и психологии. Однако модальность до сих пор не получила полного объяснения в связи с ее многоплановостью, специфичностью языкового выражения и функциональными особенностями. Исследователи дают разные определения категории «модальность», рассмотрим некоторые из них.

В Грамматике русского языка, 1960 г. были сформулированы и приведены в систему все лингвистические факты, касающиеся всех словосочетаний, вводных слов, вставных конструкций, но определения модальности еще не было. Первое определение модальности встречается в Словаре лингвистических терминов (1969 г.) О. С. Ахмановой, которая рассматривает модальность как понятийную категорию со значением отношения говорящего к содержанию высказывания и отношения содержания высказывания к действительности (отношения сообщаемого к его реальному осуществлению), выражающуюся различными лексическими и грамматическими средствами, такими как форма и наклонение, модальные глаголы и т.д. [Ахманова 1969: 241]. Модальность может иметь значение утверждения, приказания, пожелания, допущения, достоверности, ирреальности и др., в этом словаре дается также деление модальности по видам:

- модальность гипотетическая, предполагающая представление содержания высказывания как предположительное;
- модальность глагольная;
- модальность ирреальная, предполагающая представление содержания высказывания как невозможное, неосуществимое;
- модальность отрицательная, предполагающая представление содержания высказывания как несоответствующее действительности [Ахманова 1969: 149].

В Русской грамматике, 1980 г. отмечается, что, во-первых, модальность выражается разноуровневыми средствами языка, во-вторых, указывается, что категория объективной модальности соотносится с категорией предикативности, в-третьих, очерчивается круг явлений, относящихся к явлениям модальности:

- значение реальности-ирреальности: реальность обозначается синтаксическим индикативом (настоящее, прошедшее, будущее время); ирреальность – ирреальными наклонениями (сослагательным, условным, побудительным);
- субъективно-модальное значение – отношение говорящего к сообщаемому;
- в сферу модальности включаются слова (глаголы, краткие прилагательные, предикативы), которые своими лексическими значениями выражают возможность, желание, долженствование.

Словарь иностранных слов (1996 г.) дает следующее определение: «модальность – модальность суждения – различие между логическими суждениями в зависимости от характера устанавливаемой ими достоверности – от того, выражают ли они необходимую или только вероятную связь между логическим подлежащим и сказуемым. По модальности различают суждения: аподиктические, ассерторические и проблематические» [Петров 1996: 152].

В. В. Виноградов дал более широкое определение модальности. Из него следует, что «модальность – не только характеристика реальности и нереальности, но и отношение говорящего к высказываемому. Из определения видно, что выделяются два типа модальности: объективная и субъективная, но в тексте сложно выделить четкую границу между ними. Многие же исследователи считают, что модальность в тексте является субъективной» [Виноградов 1976: 186].

Модальность как текстовую категорию впервые обозначил И. Р. Гальперин. Не вводя определение, он представил сущность категории модальности текста через ряд признаков: «Объективная по природе, в тексте носит не грамматический, а функционально-семантический характер, проявляясь неравномерно в разных фрагментах текста и выражаясь через характеристику героев, распределение отрезков текста, сентенции автора, актуализацию отдельных частей текста и т.д.» [Гальперин 1981: 36]. Важную роль в изучении модальности сыграли именно его исследования: «Модальность художественного текста пронизывает все его части и коэффициент модальности меняется в зависимости от целого ряда причин – индивидуальной манеры автора, объекта описания, прагматической установки, соотношения содержательно – фактуальной и содержательно-концептуальной информации. Этот коэффициент тем выше, чем отчетливее проявляется личность автора в его произведениях» [Гальперин 1981:118].

Любое изучение языка обязательно должно соотноситься с текстом. Это объясняется тем, что ориентированность каждой единицы на участие в том или ином тексте составляет ее основную характеристику. Без нее представление о языке было бы неполным. Лингвистика текста, включающая в себя данные языкознания, философии, эстетики и других наук, не подразумевает только микромир науки о языке. Она имеет разнообразные точки соприкосновения с макромиром современного научного знания. Исследование антропоцентричности текста представляет собой идейный центр, вокруг которого группируется наиболее интересная проблематика новой парадигмы

лингвистики, имеющей лингвофилософскую и лингвокультурную природу. В этот ряд можно поставить и проблему модальности. Эта категория языка наиболее объективно рассматривает окружающую действительность и, пропустив через человека, дает ей оценку.

Несмотря на свою распространенность и довольно длительную историю исследования, феномен модальности до сих пор остается малоизученным. Функциональные возможности репрезентации модальности в языковом материале художественного текста приводят к глубокому осмыслению исследуемых дефиниций и изучению лингвистических механизмов формирования модальности [Степанова 2016: 216].

В ходе эволюции учения о категории модальности появилось три подхода к ее описанию: синтаксический, логико-синтаксический и текстовый. Можно сказать, что модальность приобрела функционально-семантический статус. Он выражается в отношении сообщаемого к действительности (с точки зрения его реальности/нереальности), а также в разных способах субъективного проявления квалификации сообщения. В первом случае речь идет об объективной модальности, во втором – о субъективной.

В теории и практике лингвистических исследований вопрос модальности является актуальной как в постановке проблемы, так и в ее решении. Теория модальности всегда требует изучения словесных средств для выражения отношений субъекта к сообщаемому, сообщаемого к действительности, объективной или субъективной реализации средств (языковых и внеязыковых), а также для выражения модальных отношений. Трактовка семантической сущности языкового состояния развития человеческого общества невозможна вне модальных отношений.

Для текстоцентрического подхода важно значение отношения говорящего к сообщаемому (субъективная модальность). Как отмечает В. Л. Наер, «именно субъективная модальность релевантна целям и задачам интерпретации текста» [Васильева 2007: 332].

Всесторонний семантический анализ модальности возможен только при учете ее функционирования в речи, в коммуникации, высшей единицей которой является текст. Именно в тексте реализуется семантика всех модальных единиц. В результате их синтеза и взаимодействия возникает модальный смысл текста. Он представляет собой комплексное явление, не равное простой сумме модальных значений единиц, составляющих текст.

В художественных текстах модальность рассматривается как «коммуникативно-семантическая категория». Она выражает субъективное, но базирующееся на объективных факторах, отношение автора к сообщению. Это отношение проявляется как результат выбора предметов и явлений объективной действительности, качественной оценки текстовых объектов и способе отражения явлений в тексте.

В художественных текстах коммуникация модальной направленности определяется художественным мировоззрением автора, его эстетическим кредо, отношением к окружающей действительности. «Модальность выявляется в процессе интеграции частей и способов их сцепления, в характере предикативных и релятивных отрезков текста...» [Донскова 1982: 187].

Н. С. Валгина называет модальность «важнейшим элементом текстообразования и текстовосприятия», который соединяет все единицы в единое семантическое и структурное целое [Валгина 2003: 115]. Она также обращает внимание на дифференциацию субъективной модальности, определяющей отношение говорящего к высказыванию, и объективной, выражающей отношение высказывания к действительности. В целом модальность текста представляет собой выражение отношения автора к сообщаемому, его точку зрения, его концепцию, позицию его ценностных ориентаций. Модальность помогает воспринимать текст не как сумму отдельных предложений, а как цельное произведение. Для определения модальности текста, по мнению Н. С. Валгиной, очень важен «образ автора» («воплощенное в речевой структуре текста личностное отношение к предмету изображения»), который играет основополагающую роль – соединяет

все элементы текста в одно целое и является семантико-стилистическим центром любого произведения [Валгина 2001: 96].

Вышеизложенное означает, что в основе любого смыслового языкового построения лежат аспекты модальности, включающие вопрос отношения организатора речевой деятельности к тому, что он сообщает, как сообщает, кому сообщает, о чем сообщает и как это сообщение выражает его отношение к действительности. Немаловажным объединяющим фактором является общий замысел автора, в рамках которого и формируется модальная система отношений в тексте.

Экстралингвистические факторы (объект изображения, личность автора, особенности его мировосприятия и др.) существенно влияют на формирование текстовой модальности.

Текстовая модальность, как определенное отношение производителя речи к действительности и собственно к речи, имеет две составляющие. Первая определяется как отношение говорящего к собственной речи, что выражается в том или ином соотношении производителя и субъекта речи. Вторая определяется отношением производителя речи к миру, действительности. В языке средствами репрезентации этих отношений являются соответственно субъективная модальность и наклонение. Категория модальности выражает отношение говорящего к той связи, которая устанавливается им же между содержанием данного высказывания и действительностью, то есть отношение к отношению. С этой позиции в категории модальности усматривают отражение сложных взаимодействий между четырьмя факторами коммуникации: говорящим, собеседником, содержанием высказывания и действительностью. Модальность текста – это выражение в тексте отношения автора к сообщаемому, точки зрения, его концепции, позиции его ценностных ориентаций, сформулированных ради сообщения их читателю. Выражая собственное видение реальных проблем реального мира, творец художественного текста использует данный текст в качестве канала передачи своего отношения к действительности. В тот же время в тексте отражены

события и характеры, вызывающие у автора различные оценочные реакции. Создаваемый автором мир субъективных идей и понятий носит ярко выраженный характер. Автор заставляет читателя задуматься над своей концепцией мира. Таким образом, он косвенно способствует формированию у адресата той или иной точки зрения на какой-либо факт действительности.

Анализ исследований модальности в рамках филологической науки позволяет сделать вывод о необычайной плодотворности этой идеи при изучении художественного текста. Категория модальности находится в центре лингвистического исследования с середины XX века. В настоящее время масштабы ее теоретического освещения достаточно обширны. Вопросы модальности освещены в работах Н. Д. Арутюновой, Ш. Балли, Е. И. Беляевой, В. В. Виноградова, в Грамматике русского языка, 1970 г., в Грамматике русского языка, 1980 г. и др., однако накопленный языковой материал вызывает у современных исследователей множество споров. Это относится к трактовке модальности, функциональной роли в структуре отдельных языков, ее природы, границ, а также семантического объема.

В языке художественного текста категория модальности занимает важное место. Следует отметить, что текст нельзя рассматривать как простую последовательность предложений. Текст – это образование более высокого уровня, который не сводится только к сумме составляющих. Учет особенности такого явления как текст помогает ответить на вопрос о том, является ли текстовая модальность суммой модальностей предложений, входящих в его состав. Подходы к изучению модальности текста, существующие в лингвистике, отличаются большим разнообразием. Они сопоставимы со сферой изучения модальности предложения.

Использование различных средств модальности можно отметить в любом отрезке речи. При этом разница в способах выражения этой категории, в частности связана с внутренними различиями в ее семантических функциях, в ее функционально-семантическом существе. Факты действительности и их связи, являясь содержанием высказывания, могут определяться говорящим как

долженствование или необходимость, как возможность или желательность, как реальность и достоверность [Блерица 2011: 65].

Выражение субъективно-модальных значений высказывания осуществляется многопланово с помощью разнообразных языковых средств, которые можно разделить на следующие большие группы: фонетические, лексические и грамматические средства выражения модальности.

Основными лексическими средствами выражения модальности в русском языке являются лексические единицы, передающие грамматическое отношение в составе синтаксического комплекса сказуемого, которые представлены модальными глаголами, модальными предикативами [Корман 1981: 42]. Также сюда можно отнести слова с прямым и переносным оценочно-характеризующим значением, метафору лексические фразеологизмы и т.п. Модальные значения входят в семантическое содержание многих знаменательных слов, относящихся к различным частям речи. Эти слова разных частей речи объединяет в одну лексико-семантическую группу с общим типом лексического значения – обозначение модальности.

Грамматические средства выражения в свою очередь можно разделить на две подгруппы: морфологические и синтаксические. Морфологическими средствами выражения модальности в русском языке выступают словоформы разных частей речи, раскрывающие модальные значения (модальные глаголы, междометия, частицы, слова категории состояния с модальным значением и др.). Рассматривая синтаксические способ выражения модальности, следует сказать, что здесь наиболее яркими средствами являются вводные слова и вставные конструкции.

Из всего вышесказанного видно, что средства выражения модальности в языке, а следовательно, и в тексте различны. Следует сказать, что для текстовой модальности характерна полимодальность, то есть субъективная оценка, которая может меняться на протяжении текста. В современных работах модальность рассматривается как текстообразующая категория [Селезнева 2013: 202].

Выводы по первой главе

Категория образа автора является основной в науке о языке художественной литературы. Рассмотренные нами различные взгляды ученых на данную проблему говорят о том, что единой точки зрения на определение данного понятия в настоящий момент не существует. Возникшая в 20-е годы XX века проблема отношения автора и героя художественного произведения по-прежнему остаётся спорной и волнует современное языкознание.

Теорию «образа автора» глубинно разрабатывали такие ученые, как В. В. Виноградов, М. М. Бахтин, Б. О. Корман, Б. А. Успенский, А. Н. Соколов и др. Начало исследованиям понятия «образ автора» текста положили работы В. В. Виноградова и М. М. Бахтина, посвященные анализу художественного текста.

Расхождение взглядов В. В. Виноградова и М. М. Бахтина состоит в следующем. По М. М. Бахтину, автор – это творческая энергия, реализующаяся в художественном произведении. Авторская позиция – это, прежде всего, мировоззрение автора-творца – «носителя акта художественного видения и творчества в событии бытия...» [Бахтин 1997: 90]. В этом случае автор не может отождествляться с реальным автором.

По Виноградову, «образ автора – это концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 17]. Образ автора зарождается через восприятие личности автора, которая проявляется в его произведениях. Понятие образа автора, при всей своей расплывчатости и неопределённости, является инструментом исследования, для которого важны точные критерии. Понимание идеи понятия образа автора или образа стиля автора может помочь в осознании сути художественного произведения.

Наиболее тесно с категорией «образа автора» связана категория модальности. Это многоаспектная категория активно взаимодействует с другими функционально-семантическими языковыми категориями.

Различая объективную и субъективную модальность, исследователи подчеркивают, что объективная модальность содержится в любом высказывании, поскольку она отражает отношение между содержанием высказывания и действительностью. Рассматривая субъективную модальность, следует сказать, что она может выражаться морфологическими средствами (модальные глаголы, междометия, частицы, слова категории состояния с модальным значением и др.) и синтаксическими (словосочетания, предложения). Факты действительности и их связи, являясь содержанием высказывания, могут мыслиться говорящим как реальность и достоверность, как возможность или желательность, как долженствование или необходимость. Автор создает любое произведение, используя личностное видение мира, все многообразие языка и культуры, для воздействия на читателя.

ГЛАВА II. ЯЗЫКОВОЕ ВЫРАЖЕНИЕ ОБРАЗА АВТОРА КАК КАТЕГОРИИ ПОДТЕКСТА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

2.1. Языковые особенности повествовательной манеры в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

Язык произведений любого писателя нельзя рассматривать вне связи с его мировоззрением, мироощущением, ведь каждый мыслит, чувствует и понимает по-своему.

Отсюда и возникает особая повествовательная манера, характеризующаяся определенными особенностями, которые выражаются с помощью языка. Каждый писатель отражает в своем творении личные взгляды и собственные мнения относительно тех жизненных моментов, которые его больше всего беспокоят. Повествовательная манера Ф. М. Достоевского – одного из великих писателей в истории русской литературы – интересует многих ученых и исследователей.

Федор Михайлович Достоевский – один из самых ярких представителей отечественной литературы XIX века. Творчество Достоевского имеет громадное национальное значение. Каждый из его романов является глубоким раздумьем над историческими судьбами и потенциальными возможностями России и русского человека. В центре его произведений – не образ человека, которым судьба играет как щепкой или который стремится к узколичному, эгоистическому счастью, а человек, которому надо прежде всего «мысль разрешить». Это относится не только к героям первого плана.

Достоевский никогда не изображал жизнь в ее «гладком», спокойном, размеренном течении. В отличие от многих других писателей-реалистов своего времени, он считал как весь строй жизни современного ему русского дворянско-крепостнического общества, так и восторжествовавший на Западе после революции 1789 и 1848 гг. буржуазный правопорядок «фантастическим», «странным» и ненормальным. Отсюда внимание Достоевского к острым, кризисным моментам в жизни целого общества и отдельного человека.

Взгляды Ф. М. Достоевского выражаются через основные черты его художественного новаторства, близкие литературе XX в.

Произведения писателя отличаются точностью повествования, раскрытием человеческой души и близостью к простому народу. Одним из таких творений является роман «Идиот», при создании которого Ф. М. Достоевский поставил задачу – «изобразить вполне прекрасного человека».

Весь роман наполнен глубоким символическим содержанием. В каждый сюжет, в образ каждого персонажа Достоевский стремится вложить тот или иной скрытый смысл. Настасья Филипповна символизирует собой красоту, в Парфене Рогожине показан образ Антихриста, Аглая Епанчина представляет воплощение «земного рая», а главный герой – Мышкин – христианскую благодать и способность к всепрощению и смирению. Основной идеей служит противопоставление идеального образа праведного князя Льва Николаевича и жестокого окружающего мира российской действительности, человеческой низости и подлости. Именно из-за глубокого неверия людей, отсутствия у них моральных и духовных ценностей мы видим тот трагический финал, которым Достоевский завершает свой роман.

Писатель не раз признавал, что «Идиот» является одним из любимейших и самых удачных его произведений. В романе автор заставляет нас задуматься над тем, что «идиот» – самый счастливый человек на свете, потому что способен искренне любить, радоваться каждому дню и воспринимать все происходящее с ним как исключительное благо. В этом заключается его великое превосходство над остальными героями романа. Донести это до читателя автору позволяет особая повествовательная манера. Одним из главных способов выражения автора является описание главного героя. Достоевский воплощает в князе Мышкине абсолютно идеальную личность. В разгар работы над романом он писал: «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль

романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. <...> Прекрасное есть идеал, а идеал... еще далеко не выработался» [Достоевский 1973: 130]. Но один единственный идеал существует для Достоевского – образ Христа, который он хочет показать в своем произведении. Создавая такой неоднозначный персонаж, автор обращается к огромному опыту мировой литературы и сотворяет своего героя: не затворника и монаха, а живого, земного человека, живущего среди людей, несущего им свое слово, благую весть, но мучающегося теми же сомнениями и тревогами, что и окружающие его люди.

Внешность Льва Николаевича непримечательна и отличается бледностью, сухостью, спокойствием и приглушенностью: *Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белую бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня изъязвленное. Уже с первых строк знакомства с главным героем мы ощущаем трагизм личности, понимаем, что мировоззрение героя, отношение к окружающим, его скромность и кротость предполагают явное неприятие обществом и соответствующее отношение к нему других героев: Парфён Рогожин ...совсем ты, князь, выходишь юродивый, и таких, как ты, бог любит!...; генерал Епанчин: ...жалкий идиот и почти что нищий...; генеральша Епанчина: Простоват, да себе на уме, в самом благородном отношении разумеется....*

По ходу повествования мы видим, что Мышкин, как и Христос, хочет «осчастливить» окружающих. Все его помыслы заняты тем, чтобы сделать каждого человека счастливым. Трагедия Мышкина состоит в том, что, вторгаясь в неумолимый ход событий, он не может освободить людей из-под

власти обстоятельств и их собственных страстей и в своем стремлении спасти человека оказывается перед необходимостью совершения чуда.

Неспособность князя творить чудеса является явной частью его характеристики. Он сходит с ума. Воскрешения не происходит. Но мысль Достоевского в том и состоит, что Мышкин совсем не действием должен помогать окружающим, а, так сказать, самим фактом своего среди них пребывания. Окружающим следует только перенять тот тип сознания, которым обладает Мышкин, и тогда все их проблемы разрешатся, но не в том смысле, что разрешатся в выгодную для них сторону, а в том, что попросту перестанут для них существовать.

Писатель и в самом деле хотел воссоздать образ Христа в эпоху капитализма и показать, что этот новый Христос так же обречен на неудачу в называющем себя христианским обществе XIX века.

Но на этом проявление повествовательной манеры писателя не заканчивается. Трагически напряжённый, полный контрастов и противоречий, с постоянными поисками идеала, художественный мир Достоевского отчётливо проявляется в языке, отражающем трансформации привычных норм.

По этой причине своеобразие художественного языка Достоевского не было понято современниками, даже теми, кто сочувственно относился к его творчеству. Критики постоянно были недовольны «нескладностью» и «растянутостью» (Н. К. Михайловский) произведений Достоевского, сетовали на «недостаток чувства меры». Рассматривая речевые приемы по отдельности, многие не находили связи и целостности. Но в этом и заключалось новаторство писателя. «Схватить» речевые приёмы Достоевского можно только в их системном единстве, с учётом и пониманием их художественной функции.

Убедительное объяснение этой функции было дано в начале XX в. М. М. Бахтиным, который говорил, что художественная система Достоевского – смысловая полифония (многоголосие), разные точки зрения звучат в романах писателя как равноправные. На равных спорит и автор с каждым из героев. Художественный смысл произведений разворачивается как свободный и

потенциально бесконечный диалог: «Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» [Достоевский 1973: 89]. Этот закон реализуется не только в логике сюжетов и взаимоотношениях персонажей, но и в особом типе языка, определённом Бахтиным как «двухголосое слово» – слово с установкой на чужую речь, на авторский замысел в слове рассказчика.

Данный прием лучше всего просматривается во внутренних диалогах и монологах героев. В этом отношении очень типичен внутренний диалог Мышкина перед покушением на него Рогожина. Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин – уже носитель проникновенного слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого смятения в душе Настасьи Филипповны, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающее слово: *А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть! – вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором. Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но, как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но, не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим. – Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, – прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась.*

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но ни эта проникновенность, ни призыв к одному из голосов другого как к истинному, по замыслу Достоевского, у Мышкина никогда не бывает решающим. Все лишено какой-то последней уверенности и власти и часто просто срывается.

На мотиве противопоставления своего мнения другому строится образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением. В конце концов, Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя? Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами – *я осуждаю себя, другой оправдывает меня*, – но предвосхищенные одним голосом, создают в ней перебои и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими перебоями и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, так же и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего не расколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

Вспомним момент неудавшегося самоубийства Ипполита, а именно последнее слово, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия: *Но если я и не признаю суда над собой, то все-таки знаю, что меня будут судить, когда я уже буду ответчиком глухим и безгласным. Не хочу уходить, не оставив слова в ответ, – слова свободного, а не вынужденного, – не для оправдания, – о нет! просить прощения мне не у кого и не в чем, – а так, потому что сам желаю того*. На этом противоречии основан весь его образ, им определяется каждая его мысль. С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое обращено с протестом к мирозданию; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о мире развивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой.

Данный прием еще раз подтверждает одну из философских мыслей романа – несомненное влияние на жизнь человека чужого мнения. Бесспорно, отношение автора к данной проблеме выражается через героев романа.

Неотъемлемой языковой особенностью повествовательной манеры в романе также будет являться и многословие, которое многие критики не одобряли и считали ненужным и затяжным в тексте произведения. Данная черта проявляется за счет уточнений, амплификации, анафоры, чрезмерного описания.

Рассматривая примеры с уточняющими единицами, следует сказать, что их функция состоит в раскрытии свойств и различных характерных признаков обозначаемых предметов и явлений действительности. Эти предметы и явления часто бывают многогранными, поэтому одного синонима не хватает. Для этого автор и использует данный прием: ***В конце ноября, в оттепель, часов в девять утра, поезд Петербургско-Варшавской железной дороги на всех парах подходил к Петербургу; ...Павлищев доверил его каким-то старым помещицам, свои родственницам.***

Очень часто встречается анафора, в частности лексическая. С ее помощью автор делает акцент на каком-либо качестве, признаке, типичности, а также действия или: ***Все, как водится, устали, у всех** отяжелели за ночь глаза, **все** назяблись, **все** лица были бледно-желтые, под цвет тумана; В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира, – **оба** люди молодые, **оба** почти налегке, **оба** не щегольски одетые, **оба** с довольно замечательными физиономиями, и **оба** пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор – повторением собирательного числительного **оба** показывается в некоем роде мистичность сходства двух героев и странность их встречи.*

*Не только не было заметно в ней хотя бы малейшего проявления **прежней** насмешки, **прежней** вражды и ненависти, **прежнего** хохоту, от которого, при одном воспоминании, до сих пор проходил холод по спине Тоцкого, но напротив, она как будто обрадовалась тому, что может наконец*

поговорить с кем-нибудь откровенно и по-дружески – делается акцент на то, что абсолютна вся прежняя неприязнь по отношению к Тоцкому исчезла у Настасьи Филипповны.

Или, например, поведение еще одной героини характеризуется путем заострения внимание на нетипичности ее поведения: *Но совсем другое было с Аглаей. Всю первоначальную аффектацию и напыщенность, с которою она выступила читать, она прикрыла **такою** серьезностью и **таким** проникновением в дух и смысл поэтического произведения, с **таким** смыслом произносила каждое слово стихов, с **такою** высшею простотой проговаривала их, что в конце чтения не только увлекла всеобщее внимание, но передачей высокого духа баллады как бы и оправдала отчасти ту усиленную аффектированную важность, с которою она так торжественно вышла на средину террасы.*

Не меньше встречается и синтаксическая анафора. В данном случае с ее помощью создается эффект постепенного нагнетания смысла, цикличности: *Он открыл, **что** решил уже не останавливаться ни пред какими средствами, чтобы получить свою свободу; **что** он не успокоился бы, если бы Настасья Филипповна даже сама объявила ему, **что** впредь оставит его в полном покое; **что** ему мало слов, **что** ему нужны самые полные гарантии (Тоцкий обращается к Епанчину за советом); Она призналась, **что** сама давно желала спросить дружеского совета, **что** мешала только гордость, но **что** теперь, когда лед разбит, ничего и не могло быть лучше. Сначала с грустною улыбкой, а потом весело и резво рассмеявшись, она призналась, **что** прежней бури во всяком случае и быть не могло; **что** она давно уже изменила отчасти свой взгляд на вещи, и **что** хотя и не изменилась в сердце, но всё-таки принуждена была очень многое допустить в виду совершившихся фактов; **что** сделано, то сделано, **что** прошло, то прошло, так **что** ей даже странно, **что** Афанасий Иванович всё еще продолжает быть так напуганным.*

Повторяющийся союз «если» указывает на потенциально возможное условие, при котором сможет произойти задуманное героем: *Если захочет*

жить смирно, и я буду жить смирно; если же взбунтуется, тотчас же брошу, а деньги с собой захвачу»; или, наоборот, видна не реализуемость: «Если бы возможно было, если бы только деньги, мы бы с ним наняли отдельную квартиру и отказались бы от наших семейств.

Анафоричность союза «когда» является неотъемлемой частью при указании на время, прошлое или настоящее: **Когда** я, еще в начале моего житья в деревне, – вот **когда** я уходил тосковать один в горы, – **когда** я, бродя один, стал встречать иногда, особенно в полдень, **когда** выпускали из школы, всю эту ватагу шумную, бегущую с их мешочками и грифельными досками, с криком, со смехом, с играми, то вся душа моя начинала вдруг стремиться к ним (Рассказ князя Мышкина о своей прошлой жизни); Меня тоже за идиота считают все почему-то, я действительно был так болен **когда-то**, что тогда и похож был на идиота; но какой же я идиот теперь, **когда** я сам понимаю, что меня считают за идиота?

Текст романа насыщен синонимичными рядами, позволяющими более полно и ярко выразить мысль и отразить повествовательную манеру Ф. М. Достоевского. Такие ряды часто порождают собой градацию с расположением слов по убывающей значимости. Такой вид градации помогает читателю понять всю напряженность ситуации, показать, трагичность и унылость какого-либо объекта или явления: *Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее; Нельзя не заметить при этом, что в их доме довольно долго существовало какое-то неприятное настроение. Было что-то тяжелое, натянутое, недоговоренное, ссорное; все хмурились; Осел? Это странно, – заметила генеральша. – А впрочем, ничего нет странного, иная из нас в осла еще влюбится, – заметила она, гневно посмотрев на смеявшихся девиц. – Это еще в мифологии было. Продолжайте, князь; С тех пор я ужасно люблю ослов.*

*Это даже какая-то во мне симпатия. Я стал о них расспрашивать, потому что прежде их не видывал, и тотчас же сам убедился, что это **преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое**; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть.*

Новаторством Ф. М. Достоевского в плане создания особой, характерной для него повествовательной манеры является включение в содержание внутренних монологов героев. Автор прибегает к этому для изображения персонажей изнутри – их смутных состояний сознания. Данный прием используется для самораскрытия всех героев. Рассмотрим, например, момент перед припадком князя Мышкина. Он находится в нездоровом состоянии, мысли путаются, мешаются, поэтому «внутренняя речь» дается сумбурным потоком: *Но чужая душа потемки, и русская душа потемки; для многих потемки. Вот он долго сходил с Рогожиным, близко сходились, «братски» сходились, – а знает ли он Рогожину? А впрочем, какой иногда тут, во всем этом, хаос, какой сумбур, какое безобразие! И какой же, однако, гадкий и вседовольный прыщик этот давешний племянник Лебедева! А впрочем, что же я? (продолжалось мечтаться князю) разве он убил эти существа, этих шесть человек? Я как будто смешиваю... как это странно! У меня голова что-то кружится... А какое симпатичное, какое милое лицо у старшей дочери Лебедева...*

В этом эпизоде внутренний монолог помогает показать борьбу противоположных начал в душе героя. Здесь внутренний монолог дается в нехарактерной диалогической форме с беспорядочным движением речи, в ней не показано зарождение мыслей. Все это диктуется убеждением Достоевского, что человек закрыт для понимания его другими героями. Повествование в романе передано рассказчику, который ссылается на слухи, а автор, который знает, что происходит в душе героя, проявляется в романе редко, лишь в раскрытии самых острых, глубинных состояний наиболее близких героев. И это не единственный пример выражения автора через мысли героев.

Все эти языковые особенности помогают автору раскрыть образ главного героя, показать свою причастность к его жизни и поведению.

Анализ повествовательной манеры романа показывает, что ее специфика связана с принципом реализации образа главного героя. Идейная концепция образа Мышкина повлияла на определение принципа его реализации – принципа самораскрытия.

При анализе замечаем, что в первой части романа, где преобладает безличное повествование, сравниваемое с голосом автора, уже заявлено «лицо» рассказчика и его повествовательные приемы (монологические отступления, присоединение к позиции персонажа, цитирование мнений). Принципиальное отличие повествовательных приемов первой и последующих частей заключается в следующем: в первой части отсутствует монолог главного героя, а в последующих частях его внутренний монолог, характеризуемый «сюжетным всеведением», образует специфический повествовательный пласт, определяющий вторичную роль псевдосюжетного рассказывания от имени некоего «лица».

Таким образом, наблюдается функциональное усложнение роли монологической речи как поэтического компонента образа героя. Так, в первой части, его «внешние» монологи, обращенные к собеседникам, формируют тематические контексты романа, и здесь доминирует не монологизм повествователя, а монологизм Мышкина, хотя он как персонаж и встроен в диалогическую структуру. В результате чего реализуется авторский замысел в образе главного героя.

2.2. Грамматические средства выражения модальности в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот»

Роман «Идиот» – одно из величайших творений Ф. М. Достоевского. Разрабатывая его сюжет, Достоевский отмечал: «Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Прекрасное есть идеал, а идеал еще далеко не

выработался. На свете есть только одно положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица, уж конечно, есть бесконечное чудо». Эту задумку он воплощает в главном герое – князе Льве Николаевиче Мышкине, человеке, для которого чужды страсти и пороки. Он живет по законам своего внутреннего мира и не поддается внешним воздействиям. В нем сохранились первоначальные импульсы – стремление к человеческому братству и всеобщей гармонии. Герой вырос вдали от общества и даже не предполагает, насколько оно антигуманно, эгоистично и замкнуто. Бедность и болезненность князя Мышкина (когда и титул звучит как-то некстати), знаки его духовной просветленности, близости с простым народом несут в себе нечто страдальческое, родственное христианскому идеалу. Он доверчиво и открыто идет к людям, надеясь помочь им в несчастьях, облегчить их жизнь. Исходя из этого, Ф. М. Достоевский хочет показать то, как богочеловек пытается помочь полностью разобщенному обществу и что из этого выходит. Эта мысль прослеживается через весь текст романа.

В этом случае категория «образ автора» является ключевой при анализе художественного произведения. Автор способен показать свое отношение к происходящему в тексте, используя всевозможные языковые формы.

Образ автора, несомненно, проявляется через речевой стиль персонажей. Конечно, наибольший интерес представляет главный герой романа – князь Лев Николаевич Мышкин, который отражает позицию самого писателя. Но целиком образ складывается из отношения к центральному герою второстепенных персонажей, поэтому они также играют здесь важную роль.

Одним из способов выражения образа автора является модальность, которая проявляется через модальные слова и частицы, формы глагольного наклонения, междометия, модальные предикаты и слова категории состояния. Каждое из средств вносит в текст определенные оттенки, показывая несомненное присутствие автора, его причастность к происходящему. Рассмотрим подробно каждое из средств.

Исследуя модальные слова в произведении Ф. И. Достоевского «Идиот» и производя их систематизацию, мы пользовались классификацией модальных слов, предложенной такими лингвистами, как В. В. Бабайцева, Н. М. Шанский, А. Н. Тихонов, П. П. Шуба.

Нами проанализировано 52 вводных слова, которые встречаются в тексте 1208 раз. Все эти слова можно распределить по семантическому значению на несколько подгрупп: уверенность – *конечно; правда; в самом деле; действительно; разумеется; бесспорно; очевидно; в сущности; по крайней мере; верно; без сомнения* (295 словоупотреблений); неуверенность – *может быть; кажется; право; наверно; пожалуй; должно быть; по-видимому; примерно; вероятно; казалось; видимо* (473 словоупотребления); эмоциональное отношение к действительности – *к счастью; к несчастью; к удивлению; к своему ужасу* (4 словоупотребления); порядок мыслей говорящего – *впрочем; стало быть; например; кстати; прежде всего; таким образом; следовательно; напротив; с другой стороны; между прочим; так сказать; во-первых; во-вторых; во всяком случае; одним словом* (393 словоупотребления); источник сообщения – *по моему взгляду; по-моему; по-видимому; как говорится; дескать; по слухам; по-вашему* (43 словоупотребления).

Анализ языкового материала показал, что чаще всего употребляются модальные слова со значением «неуверенность, вероятность» – 473 словоупотребления (39,1%): *Даже, **может быть**, сегодня же приду, если успею* – герой думает: сможет ли он прийти или нет. И уже здесь, в самом, казалось бы, малом, мы видим, что при всем желании ответить утвердительно князь не может этого сделать. Сомнение усиливает предполагаемый факт осуждения со стороны окружающих. В разговоре князя с Рогожиным, кроме неуверенности, мы чувствуем и укор, причем в собственную сторону: *Вы, **может быть**, не знаете, я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женищин не знаю.*

В предложении: *Он, **должно быть**, когда один, совсем не так смотрит и, **может быть**, никогда не смеется* – наблюдается колебание в выражении

собственного мнения. Наличие двух модальных конструкций усиливает оттенок неуверенности. Конструкция *должно быть* может выражать и значение предположения: *Я это заметил, а у вас, должно быть, на этот счет строгие инструкции* – герой здесь не утверждает саму цель слов собеседника, что отражает нерешительность в личном высказывании.

Предположение выражается и с помощью модального слова *кажется*: *У вас ведь, кажется, только еще одна комната и занята* – говорящий также лишь предполагает, но уверенности в высказывании нет. А в следующем предложении, наоборот, слово *кажется* имеет значение утверждения: *Только не могут, кажется, не принять*.

Значение неуверенности включает в себе и модальное слово *пожалуй*: *Если уж так вам желательно, – промолвил он, – покурить, то оно, пожалуй, и можно, коли только поскорее* – пример показывает попытку героя обозначить свою позицию относительно проблемы: слово *пожалуй* несет усилительный характер. Но оттенок предположения исключает убедительность высказывания.

Таким образом, модальные слова данной группы служат для выражения сомнения, предположения высказывания. Для большей истинности автор ссылается на вероятность того, о чём повествует. Примеры показывают, что неуверенность князя проявляется практически во всем: в выражении собственных мыслей, замечаниях, характеристики самого себя. И это, несомненно, говорит нам об идее автора – показать личность, которой не хватает силы духа, которую не понимают окружающие, вследствие чего и возникает сомнение.

Следующей по частотности употребления является группа со значением «порядок мыслей, последовательность изложения» – 393 словоупотребления (32,5%), благодаря которой, раскрывается направление авторской мысли, подводятся итог сказанному. В речи князя часто встречается слово *впрочем*, которое показывает переход к другой мысли, но в то же время еще раз выражает оттенок нерешительности, извинения: *О, я ведь не в этой комнате просил; я ведь знаю; а я бы вышел куда-нибудь, где бы вы указали, потому я*

привык, а вот уж часа три не курил. **Впрочем**, как вам угодно, и, знаете, есть пословица: в чужой монастырь... (при разговоре с камердинером); И это почти что нет. **Впрочем**, если натягивать, конечно, родственники, но до того отдаленные, что, по-настоящему, и считаться даже нельзя (разговор о родстве); **Впрочем**, ни я, ни вы, мы оба ни в чем не виноваты умышленно – примеры доказывают, что герой как бы извиняется перед собеседниками, хотя представленные ситуации совсем не требуют этого. Анализируя следующий пример, скажем, что даже в размышлении о личном счастье он проявлял колебания: счастлив ли он на самом деле? Я, **впрочем**, почти все время был очень счастлив.

Частотным по количеству употреблений в речи князя Мышкина является и слово *напротив*, выражающее значение «в противоположность сказанному, ожидаемому»: Извините меня, **напротив**, мне тотчас же удалось передать вашу записку, в ту же минуту, как вы дали, и точно так, как вы просили. Она очутилась у меня опять, потому что Аглая Ивановна сейчас передала мне ее обратно (разговор князя с Ганей); А тебе тут нечего, – прежде всего накинута на него Варя, — ступай к отцу. Надоедает он вам, князь? – Совсем нет, **напротив**; Вижу, что я вас сильно беспокоил. – Да нисколько же, помилуйте, сделайте одолжение, я, **напротив**, вслушиваюсь и желаю догадаться... (разговор князя с генералом). Использование данного слова в речи центрального героя подтверждает мысль о том, что князь способен оспорить сказанное другими, но категоричности в высказываниях нет.

Отмечается частое употребление и модальных слов со значением «достоверность, уверенность, убежденность» – 295 словоупотреблений (24,4%). С их помощью выражается субъективное отношение к определённым предмету, действию, явлению. Например, в предложении: ...ведь **действительно** почти ошибаюсь, то есть почти что не родственница – герой даёт оценку ситуации именно со своей точки зрения и заставляет читателя поверить в это. Значение подтверждения факта также выражается этим словом, например: И **действительно**, это еще не очень пугало.

Встречаются в тексте и предложения с абсолютным утверждением: *Причины нет, **бесспорно**, и общего, конечно, мало. Потому что, если я князь Мышкин и ваша супруга из нашего рода, то это, **разумеется**, не причина* – в предложении выражается отсутствие сомнений в реальности и достоверности сообщаемого, наблюдается согласие с мнением слушающего, уважительное отношение к нему. Модальные слова *бесспорно, разумеется* имеют усилительный характер в плане показателя несомненной правоты собеседника.

В предложении: *Я теперь не боюсь за вас: вы ведь не сердитесь, что вам такие слова говорит такой мальчик? **Конечно**, нет! О, вы сумеете забыть и простить тем, которые вас обидели, и тем, которые вас ничем не обидели* – князь верит в то, что человек не может держать зла в принципе. Уже здесь проявляется его убеждение в том, что все люди прекрасны и добры.

В примере: ***Правда**, тут уже не всё были розы, но было зато и много такого, на чем давно уже начали серьезно и сердечно сосредоточиваться главнейшие надежды и цели его превосходительства* – наблюдается уступительное значение, хотя и имеется оттенок уверенности, веры в лучшее.

Большую часть группы слов со значением «достоверность, уверенность, убежденность» составляют слова *конечно* и *правда*, которые, в свою очередь, помимо общего значения, имеют и ряд оттенков. Употребление модальных единиц говорит о главной цели автора: сделать текст более ярким за счет выведения через данные слова собственных мыслей, в которых отражается идея: князь, несмотря на то, что его окружение – безобразные и ожесточенные люди, мир вокруг погряз во зле, видит один лишь «образ чистой красоты». Все может измениться – именно в этом он уверен.

Важную роль в раскрытии главного героя играют модальные слова со значением «указание на источник сообщения» – 43 словоупотребления (3,6%). Интересным является тот факт, что употребление в речи героев слова *по-вашему* несет абсолютно разные эмоциональные оттенки. У князя мы находим спокойную, ровную интонацию, а также уважение к мнению говорящего: *Вот*

о чем пожалели! – засмеялся князь. – Что ж, по-вашему, я был бы счастливее, если б был беспокойнее? Стало быть, Аглая Ивановна, по-вашему, сама придет сегодня к Настасье Филипповне? – спросил князь.

У других персонажей наблюдается импульсивность, негодование, неприятие взгляда оппонента: *Да не такие! Не такие, батюшка, как теперь у вас, не такие! – с злорадством, как бы в истерике, подхватила Лизавета Прокофьевна <...> Так это и хорошо так, по-вашему, поступать? Уважения достойно, естественно? Женский вопрос? (Лизавета Прокофьевна в разговоре с князем); Ха-ха-ха! Вы ненавидите все Бурдовского за то, что он, по-вашему, некрасиво и неумяно относится к своей матери, ведь так? так? так? Ведь вы ужасно все любите красоту и изящество форм, за них только и стоите, не правда ли? (Ипполит в разговоре с Лизаветой Прокофьевной); Так что же после этого, – горячился в другом углу Ганя, – выходит, по-вашему, что железные дороги прокляты, что они гибель человечеству, что они язва, упавшая на землю, чтобы замутить «источники жизни»? (Ганя в разговоре с Лебедевым); А, вы этого и боялись! «Так и должно было быть», по-вашему? Так знайте же, что если я кого-нибудь здесь ненавижу, – завопил он с хрипом, с визгом, с брызгами изо рта (я вас всех, всех ненавижу!), – но вас, вас, иезуитская, паточная душонка, идиот, миллионер-благотель, вас более всех и всего на свете! (Ипполит в разговоре с князем).* Данные примеры свидетельствуют о том, что герои романа отрицают все сказанное не ими; здесь видится абсолютное отвержение чужих точек зрения, «разложение» общества, для которого чужды поддержка и взаимопомощь, в котором каждый сам за себя. Это, несомненно, показывает позицию автора, его отношение к князю и персонажам.

Рассмотрев значения модальных слов, мы можем сказать, что они выражают высокую степень уверенности, истинности, относятся к категорической достоверности. Автор использует их в том контексте, где полностью уверен в правдивости своего суждения.

Авторская модальность выражается и категорией наклонения. Глагольные формы изъявительного, сослагательного и повелительного наклонений представлены различными семантическими группами: «процессы речи, мысли» (1871 словоформа), «движение, перемещение в пространстве» (646 словоформ), «физическое состояние человека» (598 словоформ), «душевное состояние человека» (551 словоформа), «конкретные физические действия» (530 словоформ). Данная категория показывает, как действие относится к действительности: является реальным (имеющим место в действительности) или нереальным (желаемым, требуемым, возможным при определённых условиях)

Употребление изъявительного наклонения (45 %) показывает, что говорящий считает действие реальным фактом в прошедшем, настоящем и будущем: *Аглая даже и не оглянулась на него и продолжала чтение стихов, с аффектацией продолжая смотреть на одного только князя и обращаясь только к нему одному. Князю стало явно, что всё это она **делает** с каким-то особенным расчетом;* в прошедшем: *Когда Тоцкий так любезно обратился к нем за дружеским советом насчет одной из его дочерей, то тут же, самым благороднейшим образом, **сделал** полнейшие и откровенные признания»;* в будущем: *Совсем даже напротив: Варвара Ардалионовна вышла замуж после того, как уверилась основательно, что будущий муж ее человек скромный, приятный, почти образованный и большой подлости ни за что никогда не **сделает**.*

Интересным является употребление сослагательного и повелительного наклонений, которые в тексте встречаются довольно часто и характеризуют действие как возможное, предположительное, желательное или выражают волю говорящего, побуждение к совершению чего-либо.

Более 35 % глаголов, встречающихся в романе, имеют форму сослагательного наклонения, связанного с не реальным, а лишь возможным при определенных условиях действием, а значит, речь идет о воле случая, возможных поворотах судьбы. Роман начинается со встречи двух героев:

Рогожина и князя Мышкина. Странность встречи отмечает уже сам автор-рассказчик, показывая это с помощью сослагательного наклонения: *Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда.*

В следующем примере мы опять слышим голос автора, в котором за счет модального слова *конечно* отражается уверенность в предполагаемом: *Люди, о которых они знают всю подноготную, конечно, не придумали бы, какие интересы руководствуют ими, а между тем многие из них этим знанием, равняющимся целой науке, положительно утешены, достигают самоуважения и даже высшего духовного довольства.*

Или следующие примеры, в которых также ситуации рассматриваются гипотетически: *К большому и (таково сердце человека!) к несколько неприятному своему изумлению, он вдруг, по одному случаю, убедился, что если бы даже он и сделал предложение, то его бы не приняли (История Афанасия Ивановича); Да, кажется, лучше бы скорее умер. Я бы на его месте непременно желал умереть. Ему братьев и сестер жалко, вот этих маленьких-то. Если бы возможно было, если бы только деньги, мы бы с ним наняли отдельную квартиру и отказались бы от наших семейств (Коля в разговоре с князем об Ипполите).*

Следует отметить, что сослагательное наклонение чаще всего употребляется с глаголами, выражающими процессы речи, мысли – *думать, говорить, кричать, восклицать, шептать, отвечать, рассказывать* и т.п. (44,6%). Оттенок желательности и возможности говорит о том, что при намерении выразить какую-либо мысль возникало определенное неудобство, неуверенность, на процесс влияло какое-либо условие. Мы видим это и в речи героев: *Ганя не знает, а то бы назвал* потворством (разговор Коли с князем); *Я первый сказал бы qu'on se trompe*; *Стало быть, если долго ждать, то я бы вас попросил: нельзя ли здесь где-нибудь покурить* (в речи князя); *Я бы ничего не рассказала, если бы мне так велели, – заметила Аглая*; *Да и я бы насадил на*

вашем месте, – засмеялся князь Фердыщенко; Если **бы** сказали, предупредили, попросили, ведь есть же, наконец, язык человеческий (в речи генерала); и в речи рассказчика: В самом деле, если **бы**, говоря к примеру, Настасья Филипповна **выказала** вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, вроде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, кажется, был бы этим чрезвычайно доволен; Князь, может быть, **ответил бы** что-нибудь на ее любезные слова; Настасья Филипповна в состоянии была самое себя погубить, безвозвратно и безобразно, Сибирью и каторгой, лишь **бы надругаться** над человеком; Они всё знают, вся беспокойная пытливость их ума и способности устремляются неудержимо в одну сторону, конечно за отсутствием более важных жизненных интересов и взглядов, как **сказал бы** современный мыслитель. Частотность данной семантической группы глаголов говорит о том, что не только в речи князя слышится неуверенность, но и другие герои из-за определенных обстоятельств (значительных или нет) не могут выразиться так, как считают нужным.

Сослагательное наклонение в совокупности с глаголами движения, действия – *идти, ехать, воротиться, бежать, выйти* и т.п. (15,4%), показывает, что на осуществление задуманного влияют некоторые условия: Я, *впрочем, готов перескочить через некоторые приличия, и пусть даже смеются надо мной, только **бы войти** как-нибудь* (князь о встрече с Настасьей Филипповной); ...а я **бы вышел** куда-нибудь, где **бы вы указали**, потому я привык, а вот уж часа три не курил (князь); Да вот **сидел бы** там, так вам бы всего и не объяснил, – весело засмеялся князь, – а, стало быть, вы всё еще беспокоились бы, глядя на мой плащ и узелок. А теперь вам, может, и секретаря ждать нечего, а **пойти бы** и доложить самим; Если б он **опоздал** хоть минуту, за ним тотчас же **послали бы**; но он явился аккуратно; Что, если **бы воротить** жизнь, – какая бесконечность (генерал); ...другой от такой сестры **убежал бы** по крайней мере; В том, что Настасья Филипповна непременно пойдет за вас и что всё это уже кончено, а во-вторых, если **бы**

даже и **вышла**, что семьдесят пять тысяч вам так и достанутся прямо в карма <...> А как вы думаете, князь, если **б** я давеча вам руку **поцеловал** (как искренно вызывался), **стал бы** я вам врагом за это впоследствии? (Ганя в разговоре с князем).

Глаголы со значением желания ярко реализуются в речи главного героя: Мне ужасно **бы**, ужасно **бы хотелось**, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал (князь о казне); И насчет места я **бы** очень даже **желал**, потому что самому хочется посмотреть, к чему я способен; Я и не хотел того; мне ужасно **бы желалось**, чтобы вы были счастливы; Не **желал бы** беспокоить, так как я не знаю ни вашего дня, ни ваших распоряжений...; Мне **бы** очень **не хотелось** теперь... – смешался и как бы нахмурился князь (князь о нежелании снова рассказывать о смертной казне); Я только об одном **хотел бы** знать, – уныло заметил князь, – совершенно ли должен я перестать на вас рассчитывать и уж не отправиться ли мне одному? Это свидетельствует о готовности князя что-то выполнить, показать стремление к помощи окружающим его людям, несмотря на то, что сам Мышкин характеризуется как личность нерешительная.

Употребление глаголов с таким же оттенком мы видим при характеристике героев в речи рассказчика для того, чтобы показать колебания, нерешительность, а также выразить свое отношение к происходящему: ...что он **не успокоился бы**, если бы Настасья Филипповна даже сама объявила ему, что впредь оставит его в полном покое (о Тоцком); ...она **желала бы воскреснуть**, хоть не в любви, так в семействе, сознав новую цель...; <...>она очень **бы желала** с ними **познакомиться**, но еще вопрос, радушно ли они примут ее в их семью? < ... > она **желала бы**, чтоб ее не торопили; Но если Настасья Филипповна **захотела бы допустить** в нем, в Тоцком, кроме эгоизма и желания устроить свою собственную участь, хотя несколько желания добра и ей, то поняла бы, что ему давно странно и даже тяжело смотреть на ее одиночество (о Настасье Филипповне); Она [мысль] состояла отчасти в том, что если Рогожин в Петербурге, то хотя **бы** он и скрывался на время, а

все-таки непременно кончит тем, что придет к нему, к князю, с добрым или с дурным намерением, пожалуй, хоть как тогда. По крайней мере, если бы Рогожину почему-нибудь понадобилось прийти, то ему некуда больше идти, как сюда, опять в этот же коридор (о Рогожине). Примеры еще раз подтверждают надломленное состояние героев, сомнение в выполнении действий, что позволяет обострить идею романа – показать, что происходит с людьми, которые идут параллельно с верой.

Глаголы в повелительном наклонении (составляют около 20 % от общего количества проанализированных глагольных форм) помогают представить внутреннее состояние каждого из героев, раскрывают характер говорящего, его речевые манеры. Князь Мышкин – мягкая и ранимая душа, поэтому в его речи, если и присутствуют глаголы повелительного наклонения, то выражаются в вежливой форме: ***Извините** меня, напротив, мне тотчас же удалось передать вашу записку, в ту же минуту, как вы дали, и точно так, как вы просили; Не только от жажды, но даже от воспаления, от жажды горячешной! И... и **не думайте**, что это в таком маленьком виде, что можно только смеяться; **извините** меня, надо уметь предчувствовать!;* – ***Помилуйте**, я ваш вопрос очень ценю и понимаю....* В этих примерах мы видим в князе ощущение вины даже в те моменты, в которые не за что себя упрекать. Кротость, боязнь возвыситься перед другими еще раз показывает цель автора – создание во всем положительного героя, прообраза Христа.

В противоположном князю персонаже Парфёне Рогожине раскрывается совсем другая сущность. В романе он предстает как человек страстный, необузданный. Достоевский показывает в нем типичного представителя русского народа – буйного, вспыльчивого, несдержанного человека. Его характер и качества полностью противопоставлены качествам князя Мышкина, что выражается не только во внешности, но и в речи, в которой прослеживается насмешка, возвеличивание. Даже, на первый взгляд, в вежливых просьбах мы видим несдержанность, ярость и агрессию: *Всё куплю! – разгорячился и как бы хмелел всё более и более Рогожин. – Э-эх! – крикнул он: – Настасья*

Филипповна! **Не прогоните, скажите** словцо: венчаетесь вы с ним или нет?; Так не вру же, будут! К вечеру будут. Птицын, **выручай**, процентная душа, что хошь **бери, доставай** к вечеру сто тысяч; докажу, что не постою! – одушевился вдруг до восторга Рогожин. Купеческие инстинкты собственника заставляют Рогожина смотреть на мир с точки зрения купли-продажи, а это противоречит христианским требованиям.

Героиня Настасья Филипповна представлена как женщина гордая, умная, благородная, но при этом совершенно несчастная. В ее образе показана яркость, гордость и повышенная эмоциональность, которая выглядит как защитная реакция женщины, считающей себя оскверненной и недостойной: *Князь? Он князь? **Вообразите**, а я давеча, в прихожей, приняла его за лакея и сюда докладывать послала! Ха, ха, ха!; **Садитесь**, пожалуйста, вот тут, вот на этот стул; я вам потом скажу что-нибудь. Кто с вами? Вся давешняя компания? Ну, **пусть войдут и сядут**; вон там на диване можно, вот еще диван, Вот там два кресла... что же они не хотят, что ли?* Энергичная и волевая героиня оказывается в замкнутом круге. Неспособная испытывать иные чувства, она не понимает, чего хочет и к чему стремится. Женщина живет прошлым, заиклившись на собственных несчастьях и используя их как оправдания.

Еще один женский персонаж – Аглая Епанчина – образованная, скромная, знающая себе цену девушка. Влюбленная в Мышкина, она хочет казаться смелой, взрослой, но борьба рассудка с сердечной привязанностью не может скрыть в ней ребенка: ***Постойте**, князь, – сказала Аглая, вдруг подымаясь с своего кресла, – вы мне еще в альбоме **напишете**. Папа сказал, что вы каллиграф. Я вам сейчас принесу...; Это будет очень хорошо, если вы сейчас же и сами это дело **окончите**, – сказала Аглая, с какою-то особенною серьезностью подходя к князю, – а нам всем **позволите** быть вашими свидетелями. Вас хотят замарать, князь, вам надо торжественно **оправдать** себя, и я заранее ужасно рада за вас; Аглая не только не расхохоталась, подойдя к князю, как опасалась того, но даже чуть не с робостью сказала ему:*

– Простите глупую, дурную, избалованную девушку (она взяла его за руку), и будьте уверены, что все мы безмерно вас уважаем. А если я осмелилась обратить в насмешку ваше прекрасное... доброе простодушие, то простите меня как ребенка, за шалость; простите, что я настаивала на нелепости, которая, конечно, не может иметь ни малейших последствий.... Героиня способна рассмотреть величие души князя Мышкина, его «главный ум», но в то же время стыдится его простоты, отсутствия в нем гордости. Раскол между сознанием и сердцем делает характер Аглаи противоречивым, а будущее неизвестным. Но тем не менее именно она способна увидеть и по достоинству оценить подлинные добродетели, именно ее душа не извращена влиянием окружающих.

Использование в тексте глаголов сослагательного и повелительного наклонения помогает автору отразить свою причастность к происходящему. Анализ показал, что глаголы в изъявительном наклонении употребляются чаще (1888 словоформ – 45%), чем остальные: сослагательное (1468 словоформ – 35%) и повелительное (840 словоформ – 20%). Это свидетельствует о том, что реальность в выполнении чего-либо стоит на первом месте, и показывает, что говорящий считает действие реальным фактом в прошедшем, настоящем, будущем времени

В современном русском языке ярким грамматическим средством модальности служат модальные частицы. Анализ позволяет понять специфику этих служебных слов, заключающуюся как в создании дополнительных семантических оттенков высказывания, так и в определении цели и намерения говорящего, эмоциональной оценки содержания. Кроме того, частицы обнаруживают и закреплённость за отдельными типами синтаксических конструкций, и значительный семантический объём, который раскрывается в контексте в тот момент, когда «речь обособлена от каких-либо «обязательств», потому что чаще всего «естественность» языка проявляется в речи разговорной» [Нагорный 1995: 34].

Конечно, и здесь не может остаться в стороне речь главного героя, а также оценка его другими персонажами. Множество монологов и грамматически правильно построенных речевых оборотов Льва Николаевича говорят о его начитанности и способности связно и литературно выражать свои мысли. Но каковы они? Что и как он хотел сказать? Как реагируют на это собеседники? Передать замысел, показать сущность персонажа помогают, прежде всего, частицы с модальным значением.

Исследовав речь героев, мы увидели присутствие следующих модальных частиц, выражающих отношение к достоверности фактов, явлений, сообщаемых в высказывании. Проведенный анализ позволил выявить следующие подгруппы модальных частиц: утвердительные – *да* (87 словоупотреблений), отрицательные – *не; ни; нет; вовсе не; отнюдь* (1583 словоупотреблений), вопросительные – *разве; неужели; ли* (867 словоупотреблений), сравнительные – *как бы; как будто; словно* (164 словоупотребления), со значением субъективной передачи чужой мысли – *дедка* (15 словоупотреблений) и отношение к достоверности высказывания – *вряд ли; небось; едва ли; авось* (22 словоупотребления). Рассмотрим каждую группу подробнее.

Наиболее употребительными являются частицы с отрицательным значением – 1583 словоупотреблений (57,8 %), среди них частицы *не* (961 словоупотребление), *ни* (461 словоупотребление), *нет* (147 словоупотреблений), *вовсе не* (12 словоупотреблений), *отнюдь* (2 словоупотребления). В речи князя отрицание имеет не кардинальный характер, а скорее всего, подчеркивает его мнение относительно какой-либо ситуации: ***Нет**, знаете, лучше уж мне говорить!* – с новым лихорадочным порывом продолжал князь; ***Нет**, с человеком так нельзя поступать!;* *А тут всю эту последнюю надежду, с которой умирать в десять раз легче, отнимают наверно; тут приговор, и в том, что наверно **не** избежишь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки **нет** на свете; Тут ничего **нет** такого, чего бы вы не могли выслушать. Почему именно вам хотел я всё это рассказать, и*

вам одной, – **не** знаю; *Я не* был влюблен – отвечал князь так же сильно и серьезно, – я был счастлив иначе; Для чего же секретное? **Отнюдь.** Я у ней буду сам, хоть сегодня; А я всего один раз поцеловал ее... Нет, не смейтесь, – поспешил остановить князь усмешку своих слушательниц, – тут **вовсе не** было любви; Я хотел сказать... я хотел сказать, – затрепетал князь, – я хотел только изъяснить Аглае Ивановне... иметь такую честь объяснить, что я **вовсе не** имел намерения... иметь честь просить ее руки... даже когда-нибудь...; Я и **не** думал, чтоб от страха можно было заплакать не ребенку, человеку, который никогда **не** плакал, человеку в сорок пять лет.

Несомненно, главный герой романа «Идиот» – князь Лев Николаевич Мышкин – один из самых значительных образов как в творчестве самого Ф. М. Достоевского, так и в мировой литературе в целом, но полностью картина мира персонажа, его цели, намерения и установки выявляются и через его восприятие другими персонажами. Так, в речи генеральши Епанчиной употребление частицы *не* в репликах, касающихся князя, показывает то, что отрицание лишь подчеркивает ее интерес к данной персоне, снисходительность относительно его простоты; с ее стороны видна поддержка героя: **Не** труните, милые, еще он, может быть, похитрее всех вас трех вместе. Увидите (Генеральша в разговоре с дочерьми о князе); **Не** верьте ей, князь, она это нарочно с какой-то злости делает. Но в то же время мы чувствуем и пренебрежение, что, несомненно, предопределяет манеру общения ее с князем: Во-первых, и **не** смей думать, – начала она, – что я пришла к тебе прощения просить. Вздор! Ты кругом виноват; ...слушай же и садись, потому что я стоять **не** намерена; **Не** финти! О чем писал? (Разговор Елизаветы Прокофьевны с князем).

Категоричность и надменность мы видим и в речи Настасьи Филипповны: А не дать ли нам хозяйке покой? – высказался Тоцкий, поглядывая на Ивана Федоровича. – **Отнюдь нет**, господа! Я именно прошу вас сидеть. Ваше присутствие особенно сегодня для меня необходимо, – настойчиво и значительно объявила вдруг Настасья Филипповна; В этом

положении виноваты вы, а **не** я! – вспыхнула вдруг Настасья Филипповна. – **Не** вы мною приглашены, а я вами, и до сих пор **не** знаю зачем?; Я **не** заявляла **ни** ему, **ни** вам, что его люблю, – с усилием выговорила Настасья Филипповна. Образ Настасьи Филипповны – это олицетворение страшного душевного надлома, образ страдающей, несчастной женщины, которую никто никогда не любил искренне. Любовь Тоцкого и других мужчин – это похоть и разврат. Любовь Парфена Рогожина – это бездумная страсть. Любовь князя Мышкина – обыкновенная жалость. Отвержение героиней происходящего усиливают отрицательные частицы.

Немаловажную роль в романе играет Парфен Семенович Рогожин. Завышенная самооценка, уверенность в себе, горделивость, твердость характера – все это усилено отрицательными частицам: *Ведь я тебе ни копейки **не** дам, хоть ты тут вверх ногами предо мной ходи; Вишь! Да ведь **не** дам, **не** дам, хошь целую неделю пляши!;* – Ты бы свечку зажгёшь? – сказал князь. **Нет, не** надо, – ответил Рогожин; *Припасай вина, я пить буду. А музыка будет? – Будет, будет! **Не** подходи!* – завопил Рогожин в исступлении, увидя, что Дарья Алексеевна подходит к Настасье Филипповне. – *Моя! Всё мое! Королева! Конец!* Манера общения демонстрирует насмешливый и оскорбительный вызов, за которым скрываются беспокойство и комплекс неполноценности. Автор таким образом показывает в герое жертву извращенного существования без Бога.

Группу с утвердительным значением представляет частица *да* – 87 словоупотреблений (3,2%). В речи князя данная единица показывает четкость при общении с окружающими: *Из-за границы, что ль? – Да, из Швейцарии; Да, сейчас только из вагона. Мне кажется, вы хотели спросить: точно ли я князь Мышкин?; Да, я несколько ошибся, но это... ничего; Лев Николаевич!* – крикнул сверху Парфен, когда князь дошел до первой забежной площадки, – *крест-от, что у солдата купил, при тебе? – Да, на мне; Да, я нездоров, – рассеянно и даже нетерпеливо ответил князь.*

Данная частица ярко представлена и в речи Парфёна Рогожина: *Да, я, Рогожин, Парфен; Да, тех, тех самых, – быстро и с невежливым нетерпением перебил его черномазый, который вовсе, впрочем, и не обращался ни разу к угреватому чиновнику, а с самого начала говорил только одному князь; И Рогожин вдруг засмеялся, в этот раз с какою-то откровенною злобой и точно обрадовавшись, что удалось хоть чем-нибудь ее выразить: – Да, я у себя. Где же мне и быть-то?; Это ведь садовый нож? – Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?* Частое употребление указывает на эмоциональность, импульсивность личности, которые отражаются в речи героя и характеризуют его как человека смелой натуры.

Кроме модальных частиц с утвердительным значением, важную роль в тексте играют и вопросительные частицы – 867 словоупотреблений (31,7%): *ли* (670 словоупотреблений), *разве* (159 словоупотреблений), *неужели* (38 словоупотреблений). Речь князя нередко содержит риторические вопросы, которые помогают показать размышления героя, его мнение, не похожее на мнение других: *...и неужели в самом деле можно быть несчастным?; Неужели правда? – в нетерпении спросил князь; Что же ей в тебе-то теперь? Неужели твои деньги? Вздор это; Разве может церковь совершенно исчезнуть?; Разве это возможно? Разве не ужас? Ну кто же со страху плачет?; Но я думаю минутами, что я и не прав, что так думаю: искренность ведь стоит жеста, так ли? Так ли?; Нечего смущаться и тем, что мы смешны, не правда ли?*

Частицы с оттенком сравнения – 164 словоупотребления (6%), среди которых *как бы, как будто, словно*, выражают не достоверный признак чего-либо, а лишь схожий с ним. Наиболее употребительны в тексте частицы *как бы* (97 словоупотреблений) и *как будто* (65 словоупотреблений), которые характерны для речи рассказчика и в основном служат для передачи переживаний героев. Каждая ситуация накладывает отпечаток на эмоциональное состояние персонажей. Яркими с этой точки зрения выступают характеристики князя Мышкина, Аглаи Епанчиной и Настасьи Филипповны.

Князь Лев Николаевич Мышкин – простодушный, открытый, скромный персонаж. Именно в нем реализуется образ человека, способного на сострадание. О его душевном и физическом состоянии говорят следующие примеры: *Хорошо, я вам расскажу, – проговорил князь **как бы** в глубоком раздумье; Ему **как бы** хотелось разгадать что-то скрывавшееся в этом лице и поразившее его давеча. Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить; В этом лице... страдания много... – проговорил князь **как бы** невольно, **как бы** сам с собою говоря, а не на вопрос отвечая.; – Настасья Филипповна, – сказал князь тихо и **как бы** с состраданием, – я вам давеча говорил, что за честь приму ваше согласие и что вы мне честь делаете, а не я вам; Ты листы, что ли, им разрезаешь? – спросил князь. Но как-то рассеянно, всё еще **как бы** под давлением сильной задумчивости; Может быть, денег хотели занять? – подсказал князь очень серьезно и просто, даже **как бы** несколько робко; Это не так надо понимать, – тихо и **как бы** нехотя ответил князь, продолжая смотреть в одну точку на полу и не подымая глаз, – надо так, чтоб и вы согласились принять от него прощение; Он пошел по дороге, огибающей парк, к своей даче. Сердце его стучало, мысли путались, и всё кругом него **как бы** походило на сон; Он долго **как бы** не понимал суматохи, кипевшей кругом него, то есть понимал совершенно и всё видел, но стоял как бы особенным человеком, ни в чем не принимавшим участия и который, как невидимка в сказке, пробрался в комнату и наблюдает посторонних, но интересных ему людей; Да он и сам еще совсем **как будто** больной; Прошло несколько секунд молчания; князь **как будто** силился и не мог выговорить, точно ужасная тяжесть давила ему грудь; Князь Лев Николаевич подумал, но с самым убежденным видом, хотя тихо и даже **как будто** робко выговаривая, ответил: – Я только хотел сказать, что искажение идей и понятий; Он был очень сбит с толку и **как будто** всё еще не мог прийти в себя; бумажник торчал у него в левой руке. Находясь в мире далеком от идеальности, князь выступает робким в своих*

мыслях, убеждениях и намерениях. Он находится в размышлениях о том, как помочь людям.

Настасья Филипповна – героиня, в которой на первом месте стоит гордость, здесь предстает погруженной в собственные переживания; за, казалось бы, сильной личностью скрывается и ранимость души: *Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому темно-русые, были убраны просто, по-домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное; Одни подозревали в ней лихорадку; стали наконец замечать, что и она как бы ждет чего-то сама, часто поглядывает на часы, становится нетерпеливою, рассеянною; ... все опять были на ногах, а Настасья Филипповна была как бы в исступлении; Оставьте! — с отвращением и как бы чрез боль проговорила Настасья Филипповна; [Князь] стал глядеть на портрет Настасьи Филипповны. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Поступками и мыслями Настасьи Филипповны руководит не эгоизм, не холодный и циничный расчет, а искренние чувства, желания быть по-настоящему любимой и нужной. Героиня стоит на грани перехода от сомневающихся людей к верующим, однако для этого ей пока не хватает одного – веры в Божескую любовь, и как следствия, доверия к людям.*

Аглая Епанчина – образованная, умная, скромная девушка-идеалистка, знающая себе цену. Многие видят в ней еще ребенка, но, несмотря на юный возраст, в ее душе происходят совсем не детские переживания: *Если вы не бросите сейчас же этих мерзких людей, то я всю жизнь, всю жизнь буду вас одного ненавидеть! — прошептала Аглая; она была как бы в исступлении, но она отвернулась, прежде чем князь успел на нее взглянуть; Увидев князя, которого «очевидно не ожидала» встретить здесь на стуле, в углу, Аглая улыбнулась как бы в недоумении; О, конечно, и он замечал иногда что-то как*

бы мрачное и нетерпеливое во взглядах Аглаи; Аглая была одна-одинешенька, одета просто и **как бы** наскоро, в легоньком бурнусике; Но Аглая вдруг **как бы** скрепилась и разом овладела собой. Девушка еще не умеет доверять чувствам, поэтому обо всем она говорит только с точки зрения логики. Не случайно наблюдательная, но «ординарная» по натуре, Аглая выражает болезненное самолюбие, гордое самоотречение, которые приводят ее к ложному верованию. В поисках логического смысла она забывает о душевном составляющем людей.

Частицы, выражающие отношение к достоверности высказывания –22 словоупотребления (0,8 %): *вряд ли* (14 словоупотреблений); *небось* (6 словоупотреблений); *едва ли* (1 словоупотребление); *авось* (1 словоупотребление) – показывают неуверенность, предположение, сомнение. Они встречаются как в речи главного героя: *С ним всё время неотлучно был священник, и в тележке с ним ехал, и все говорил, – **вряд ли** тот слышал: и начнет слушать, а с третьего слова уж не понимает. Так, должно быть; Крест он с жадностью целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай, но **вряд ли** в эту минуту что-нибудь религиозное сознавал. И так было до самой доски; Там был один больной в заведении Шнейдера, один очень несчастный человек. Это было такое ужасное несчастье, что подобное **вряд ли** и может быть. Он был отдан на излечение от помешательства; по-моему, он был не помешанный, он только ужасно страдал, – вот и вся его болезнь была; так и в речи других героев, но здесь уже просматривается оттенок насмешки: И оба слушателя снова захохотали: И **небось** в этом узелке вся ваша суть заключается? – спросил черномазый (о князе); – Спасибо вам, князь, эксцентрический друг нашего дома, за приятный вечер, который вы нам всем доставили. **Небось** ваше сердце радуется теперь, что удалось вам и нас прицепить к вашим дурачествам... Довольно, милый друг дома, спасибо, что хоть себя-то дали наконец разглядеть хорошенько!; Да где уж тут! Он и сам-то **вряд ли** понимал, что говорил, а может, мне и не передали всего (Варя о Мышкине).*

Употребление модальных частиц в речи главного героя и выражение ими всевозможных значений и оттенков, а также восприятие его другими персонажами, несомненно, говорит нам и о присутствии авторского «я»: мы замечаем мысли автора, понимаем его замысел – показать роль божьего человека в неверующем обществе. Использование данной модальной единицы помогает читателям понять внутренний мир тонко чувствующего и глубоко переживающего человека, который остро реагирует на несправедливость, философски рассуждая о любых жизненных ситуациях. Несомненно, все это большей степенью передается через речь персонажа, которая изобилует модальными частицами. Кроме этого, мы видим, каким предстает общество, окружающее князя: люди, способные показать свое превосходство, мнимую значимость в социуме и неспособные на сострадание, на понимание человека с абсолютно другим мировоззрением, считающие его идиотом.

В тексте мы также встречаемся с междометиями. Роль их в повествовании велика – отражение эмоциональной стороны происходящего. С их помощью непосредственно осуществляется выражение всевозможных чувств. Кроме этого, они служат яркой характеристикой героя и эмоционального фона всего произведения. Анализ показал, что междометия выражают в основном отрицательные значения: недовольство, гнев, упрек, негодование, сожаление и т.п. Все встретившиеся единицы можно поделить на следующие семантические группы: эмоции и эмоциональная оценка (202 словоупотребления – 70%): радостные чувства – *ай; о* (55 словоупотреблений); тяжелое психическое состояние – *фу; увы; тьфу* (33 словоупотребления); удивление – *ну; Боже мой; черт возьми; ах; ишь* (36 словоупотреблений); плохой итог – *капут* (1 словоупотребление); недоверие – *да что ты* (4 словоупотребления); волеизъявления (17 словоупотреблений – 6%): повелительный оттенок, прямой приказ – *вон; марш* (11 словоупотреблений); зов, оклик – *эй* (6 словоупотреблений); этикет (76 словоупотреблений – 24%): *пожалуйста* (35 словоупотреблений); *спасибо* (8 словоупотреблений);

здравствуйте (3 словоупотребления); *до свидания* (12 словоупотреблений); *извините* (18 словоупотреблений).

Ярко представлена группа, отражающая эмоциональное состояние героев (чаще отрицательное). Наиболее частотным является междометие *ну*, которое выражает либо удивление: *Ну кто же со страху плачет? Я и не думал, чтоб от страху можно было заплакать не ребенку, человеку, который никогда не плакал, человеку в сорок пять лет;* *Ну как, ну как это можно!* – воскликнула Аделаида; либо побуждение к действию: *Ну же, ну!* – продолжал гримасничать Фердыщенко; – да *ну же!* О, господи, каких бы я вещей на такой вопрос: *наказал!* Да *ну же...* Пентюх же ты, князь, после этого!; *Ну мне только не растеряй, снеси, хоть и без почтительности, но только с уговором,* – прибавила она, пристально его оглядывая.

Следующим по частоте употребления выступает междометие *увы* со значением «огорчение, сожаление», которое употребляется в речи рассказчика, что отражает позицию автора – равнодушие к тому, что происходит с главным героем: *Князь и Коля тотчас же вышли. Увы!* Князю не на что было взять и извозчика, надо было идти пешком; *К этим результатам клонилось первоначально и всё воспитание Настасьи Филипповны, по программе Тоцкого, который в этом роде был очень понимающий человек; но увы!* результаты оказались странные; *Увы!* Аглая не выходила, и князь пропадал; *Все они до единого знали, что делают Епанчиным своим посещением великую честь. Но, увы,* князь и не подозревал таких тонкостей.

Сожаление и укоризна выражается также и междометием *эх* в речи героев по отношению ко Льву Николаевичу: *Эх, князь, ты точно как ребенок какой, захотелось игрушки – вынь да положь, а дела не понимаешь;* *Эх!* Да ты, Лев Николаич, знать, немного этой дорожки еще прошел, сколько вижу, а только еще начинаешь» (Рогожин в разговоре с Мышкиным); *Эх ты, простофиля, простофиля! Все-то тебя обманывают, как... как... И не стыдно тебе ему доверяться?* (Лизавета Прокофьевна в разговоре с князем о Гавриле Иволгине).

Проанализировав употребление междометия *фу*, видим его отражение в речи практически всех героев – у каждого оно приобретает особое звучание и значение: *Фу, какая скверная комната, – заметил Ганя, презрительно осматриваясь; Фу, как вы глупо рассказываете, – отозвалась Дарья Алексеевна (о Фердыщенко); Фу! как это смешно! Опомнитесь, господин Фердыщенко, – вступился генерал; Я не взяла еще с тебя денег-то, вон они лежат; давай их сюда, всю пачку! Это в этой-то пачке сто тысяч? Фу, какая мерзость!* (Настасья Филипповна в разговоре с Рогожиным) – у всех наблюдается отвращение и признание к чему-либо, что показывает картину общего нравственного распада.

Это же междометие встречается и в речи Мышкина (всего один раз!): *Так, мне шепнули; я, впрочем, сам этому не верю... мне ужасно досадно, что я принужден был это сообщить, но уверяю вас, я сам этому не верю... это какой-нибудь вздор... Фу, как я глупо сделал!* – здесь уже нет пренебрежения и неприязни к кому-либо, только недовольство самим собой, осуждение своего поступка. Именно на этом строится образ персонажа и отношение к нему автора.

Христианский вопрос является одним из ведущих в романе Ф. М. Достоевского. Тема веры и неверия, вины и ответственности, свободы и рабства человека выражается здесь также через речевую характеристику героев. Достоевский задумал образ князя Мышкина как человека, максимально приблизившегося к идеалу Христа. Писатель отважился на решительный шаг: посмотреть на современный мир сквозь призму Христовой проповеди. Описание князя Мышкина, как известно, прямо ориентировано на образ Христа. В связи с этим в тексте встречаются единицы, отражающие данную семантику. Междометие *о боже* встречается в речи князя, еще раз показывая параллель между героем и Христом: *Она слишком замучила себя самым сознанием своего незаслуженного позора! И чем она виновата, о боже мой!»* (князь о Настасье Филипповне); *Нину Александровну в это дело... Боже*

*сохрани! Да и Колю; Ах, боже мой, боже мой! Вы говорите про ее лицо в ту минуту, как она тогда выбежала... о, **боже мой**, я помню!...*

Наряду с междометием *о боже*, мы встречаемся и с другим примером – *черт возьми*, который употребляется в речи героев, отдаленных от религии. Среди них Ганя Иволгин – самолюбивый, завистливый человек, для которого самым главным в жизни были деньги и расчет во всем: *Лжете вы! Откуда они могли узнать? Кто же, черт возьми, мог им передать, кроме вас? Разве старуха не намекала мне?; Да за что же, **черт возьми**! Что вы там такое сделали? Чем понравились? Послушайте, – суетился он изо всех сил (всё в нем в эту минуту было как-то разбросано и кипело в беспорядке, так что он и с мыслями собраться не мог).* **Ганя** отличается гневливостью, ожесточенностью и тщеславием, даже раскаиваясь в своих поступках, он тут же совершает новые. Герой не способен к нравственному просветлению. Его образ в романе раскрывается лишь в четвертой части, где автор показывает нам, что он заурядный человек, который из-за желания оригинальности готов пойти на низкое дело. Несмотря на то, что он любит Аглаю, за приданное отступает от нее и желает жениться на Настасье Филипповне. Достоевский определяет Ганю следующим образом: «ординарность, которая ни за что не хочет остаться тем, что она есть, и во что бы то ни стало хочет стать оригинальною и самостоятельною, не имея ни малейших средств к самостоятельности» [Достоевский 1973: 55]. Его дружба с Мышкиным также была продиктована выгодой, ведь он очень хотел понравиться Аглае, а все семейство Епанченых было благосклонно к князю.

К этой же категории примыкает и Ипполит Терентьев: *Фу, **черт возьми**! – вскрикнул он, точно обжегшись, – неужели я мог серьезно поставить такой глупый эпиграф?; **Черт возьми**, никак нельзя умереть без объяснений; ужас как я много объясняюсь. Хотите выслушать?* Герой болен физически и неспособен бороться с этой болезнью. Из-за обиды на Бога в связи с недугом, он считает себя истинным отрицателем его существования, в результате чего решается на самый страшный грех – самоубийство. Мы можем

назвать его атеистом, который ищет ответ на вопрос: «В чем был смысл рождения и жизни?», затрагивая этим размышления самого автора. Обида, опустошение и **неверие** сделали Ипполита ломким и мрачным, человеком, который не желает тратить свое время на совершение добрых дел. Он сознательно отрекается от веры в **Бога** и полностью отдает свое существование власти разума.

Семантическая группа, выражающая волеизъявление представлена такими междометиями, как *ура, эй, вон* и др. Междометие *ура*, которое в речи используется для выражения восклицания, восторга, радости здесь приобретает оттенок насмешки и укора: *Нет, вы найдите-ка такую красавицу, ура! – кричали ближайšie (перед несостоявшимся венчанием Настасьи Филипповны); Ай да последний в роде князь Мышкин! – завопил Фердыщенко. – Ура! – пьяным голосом прохрипел Лебедев.*

Междометие *эй* выражает пренебрежительный возглас, которым кого-либо окликают: *Эй ты, пугало гороховое! – обратился он к чиновнику. – Как по закону: святотатство? (Рогожин); Сама знаю, что не такая и с фокусами, да с какими? И еще, смотри, Ганя, за кого она тебя сама почитает? Пусть она руку мамаше поцеловала. Пусть это какие-то фокусы, но она все-таки ведь смеялась же над тобой! Это не стоит семидесяти пяти тысяч, ей-богу, брат! Ты способен еще на благородные чувства, потому и говорю тебе. Эй, не едь и сам! Эй, берегись! Не может это хорошо уладиться! (разговор Вари и Гани Иволгина); Эй, генерал, щадите Фердыщенка, – ответил тот ухмыляясь. – Я ведь на особых правах; Эй, сгорят, тебя же застыдят, – кричала ему Настасья Филипповна, – ведь после повесишься, я не шучу!* Данные примеры указывают на бескультурье и вызывающее поведение героев в разговоре с кем-либо.

Группа со значением «этикет» представлена такими междометиями, как *пожалуйста, извините, спасибо, до свидания* и др. Самым частотным является междометие *пожалуйста*, которое выражает значение вежливого обращения, просьбы. Здесь данная единица приобретает несколько иной оттенок –

пренебрежительности, раздражительности: Ну чего ему, скажите, **пожалуйста!** – раздражительно и злобно кивнул на него опять Рогожин; Ах, татап, перестаньте представляться, **пожалуйста**, – с досадой перебила Аглая; Не остри, **пожалуйста!** – вскричала генеральша; Господа, не хотите ли пить шампанское, – пригласила вдруг Настасья Филипповна. – У меня приготовлено. Может быть, вам станет веселее. **Пожалуйста**, без церемонии; Теперь вот она опять появилась, я думал, исчезла совсем. Где же этот Рогожин сидит, скажите, **пожалуйста?** Я думал, она давно уже госпожа Рогожина... (генерал). Все примеры указывают на беспомощность, безысходность, трагичность ситуации, происходящей в обществе, которое достигло своего предела разъединения людей. Против такого трагического разобщения в мире лжи и эгоистичности и борется князь Мышкин.

Субъективная модальность выражается также словами категории состояния с разным модальным значением: возможности (невозможности), долженствования, необходимости. Чаще всего употребляется слово *можно* (177 словоупотреблений), меньше – *нужно* (28 словоупотреблений). Количество слов *надо* (98 словоупотреблений) и *нельзя* (86 словоупотреблений) практически одинаково.

Мы можем увидеть такие примеры как в речи персонажей, так и в повествовании рассказчика, что, безусловно, отражает участие автора. Чаще всего слово *можно* употребляется с глаголами речи, мыслительного процесса: *Какие у меня изумруды! О, князь, как вы еще светло и невинно, даже, можно сказать, пастушески смотрите на жизнь; Келлер с необыкновенною готовностью признавался в таких делах, что возможности не было представить себе, как это можно про такие дела рассказывать; Не отчаивайтесь. Теперь утвердительно можно сказать, что вы мне всю подноготную вашу представили; Неужели еще можно прибавить?* – с робким удивлением выговорил князь; *То-то. А то ведь можно ошибиться; говорят, уже был такой случай; Можно было подумать, что минутами он совсем забывался; О, на этот счет можно без всякой церемонии, если только тебе,*

мой друг, угодно его видеть, – спешил разъяснить генерал; Разумеется, татап, если с ним **можно** без церемонии; к тому же он с дороги есть хочет, почему не накормить, если он не знает куда деваться? – сказала старшая Александра»; И вдобавок дитя совершенное, с ним **можно** еще в жмурки играть – слово **можно** здесь обозначает возможность, допустимость действия.

Князю отворил ливрейный слуга, и ему долго **нужно** было объясняться с этим человеком, с самого начала посмотревшим на него и на его узелок подозрительно; Он вспомнил однако, что ему **нужно** остановиться в трактире, и поспешил на Литейную – слово **нужно** обозначает необходимость совершения действия.

Я не нравлюсь тут, потому что влиять не хочу; а **надо** бы; **Надо** полагать, что генерал успел рассказать при этом чуть не всю свою историю – по сравнению с предыдущим модальным словом, слово **надо** вносит оттенок категоричности, обязательности.

Модальное слово **нельзя** показывает невозможность осуществления действия, запрет и употребляется с глаголами речи, процесса: *Вот эдакой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. Нет, с человеком так **нельзя поступать**!; ...она [Настасья Филипповна] в нетерпении ждала ответа, как бы вполне убежденная, что ответ будет непременно так глуп, что **нельзя** будет **не засмеяться**; Так **нельзя разговаривать**, если себя уважаешь, в доме своего друга; И что это в самом деле, господа: ни одного-то слова **нельзя сказать** искренно, тотчас же вы обижаетесь!; Во всяком случае, я вам не судья. Но все-таки, по-моему, **нельзя назвать** это прямо низостью, как вы думаете?* В речи главного героя при употреблении данного слова можно наблюдать твердость и решительность. Это связано с его приближенностью к Богу, к божьим законам, которые он не нарушает.

Модальные глаголы со значением возможности, желания также способствуют выражению субъективной модальности. Среди них глаголы *мочь* (193 словоформы), *хотеть* (280 словоформ).

Употребление глагола *могу* свидетельствует либо о возможности выполнения действия: *...дружеских сообщений я недостоин, но в качестве хозяина квартиры, может быть, и **могу** получить в надлежащее время к ожидаемому сроку, так сказать, предписание, или много что уведомление в виду известных предстоящих и ожидаемых изменений...; Чем же собственно **могу** услужить вам, многоуважаемый князь, так как всё-таки вы меня теперь... кликнули? – проговорил он, наконец, после некоторого молчания; либо невозможности в совокупности с частицей *не*: (в больше половине случаев). Глагол *могу* с частицей *не* в совокупности с глаголами действия часто встречается в речи главного героя: *Я не могу жениться* ни на ком, я нездоров; *Ничему не могу научить*, – смеялся и князь, – я всё почти время за границей прожил в этой швейцарской деревне; редко выезжал куда-нибудь не далеко; чему же я вас научу?; *Я так прямо не могу еще сказать*, согласен я или не согласен...; Бог видит, Аглая, чтобы возвратить ей спокойствие и сделать ее счастливою, я отдал бы жизнь мою, но... я уже *не могу любить* ее, и она это знает! Это еще раз показывает и доказывает черту характера князя – неуверенность, нерешительность, боязнь чего-либо сделать.*

Самый частотный модальный глагол *хочу* также вносит в повествование оттенок «желательности / нежелательности» и употребляется с глаголами речи: *Сейчас, сейчас, молчите; ничего не говорите; стойте... я **хочу посмотреть** в ваши глаза... Стойте так, я буду смотреть. Я с Человеком прощусь* (разговор Ипполита с князем); *Я не про это говорю, – пробормотал Ганя, – а кстати, скажите мне, как вы думаете, я именно **хочу знать** ваше мнение: стоит эта «мука» семидесяти пяти тысяч или не стоит?* (в разговоре с князем); *Вот в чем всё дело, для чего я вас позвала: **я хочу сделать** вам предложение быть моим другом. Что вы так вдруг на меня уставились?; Я не хочу краснеть ни пред ними, ни пред князем Щ., ни пред Евгением Павлычем, ни перед кем, а потому и выбрала вас; Я с сестрами **не хочу ссориться**, но матери и отцу я давно уже объявила, что хочу совершенно изменить мое социальное положение.*

Таким образом, преобладание в тексте романа грамматических единиц, которые в целом выражают неуверенность, невозможность, сомнение отражают миропонимание Ф. М. Достоевского. Подобные примеры указывают на задумку автора – показать испорченное общество, для которого характерны надменность, злоба, недоверие, циничность и несчастье. Главный герой выступает здесь спасительной нитью, но из-за своей неуверенности, простоты, нерешительности «погибает» сам.

Выводы по второй главе

Проведя исследование, можно выделить следующие особенности в выражении образа автора как категории подтекста в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Данный аспект следует рассматривать с нескольких позиций, основными из которых являются стилистические и грамматические особенности.

К языковым особенностям повествовательной манеры Ф. М. Достоевского в романе «Идиот» мы отнесли:

1) создание образа самого героя не только через описание его внешности, поведения, речи, но и через характеристику героя другими персонажами романа;

2) многословие – неотъемлемая особенность повествовательной манеры Ф. М. Достоевского – которое создается за счет включения в уточнений, амплификации, анафоры;

3) введение в текст внутренних монологов и диалогов героев, через которые абсолютно четко видна позиция автора.

Исследуя функционирование грамматических средств в тексте романа, мы выявили, что авторская модальность выражается с помощью следующих единиц: модальные слова, глагольные формы изъявительного, сослагательного и повелительного наклонения, слова категории состояния, модальные глаголы, модальные частицы, междометия.

Все модальные слова классифицированы по следующим семантическим группам: 1) уверенность – 11 языковых единиц (295 словоупотреблений – 24,4%); 2) неуверенность – 12 языковых единиц (473 словоупотребления – 39,1%); 3) порядок мыслей говорящего – 15 языковых единиц (393 словоупотребления – 32,5%); 4) источник сообщения – 7 языковых единиц (43 словоупотребления – 3,6%); эмоциональное отношение к действительности – 4 языковые единицы (4 словоупотребления – 0,4 %). Преобладание модальных слов со значением неуверенности указывает на позицию автора – показать сомневающуюся, нерешительную личность.

Категория наклонения также является одним из средств выражения модальности. Использование различных форм наклонения глаголов помогают автору показать отношение описываемого им действия к действительности. Статистика показывает, что глаголы в изъявительном наклонении употребляются чаще (1888 словоформ – 45%), чем в сослагательном (1468 словоформ – 35%) и повелительном (840 словоформ – 20%). Это указывает на реальность происходящего в прошедшем, настоящем, будущем времени.

Модальные глаголы со значением возможности – *мочь* (40%), желания – *хотеть* (60 %) и слова категории состояния со значениям возможности – *можно* (45,5 %) / невозможности – *нельзя* (22 %), необходимости (*нужно* – 7,5% и *надо* – 25 %) употребляются в тексте с глаголами мыслительных процессов, речи, движения указывая на невозможность, неспособность выполнить/не выполнить какое-либо действие.

Для выражения субъективной модальности в тексте используются модальные частицы, которые распределены в группы со следующими значениями: утверждение – 1 единица (3,2%); отрицание – 5 единиц (57,8%); вопрос – 3 единицы (31,7 %); сравнение – 3 единицы (6%); отношение к достоверности высказывания – 1 единица (0,5 %); субъективная передача чужой мысли – 4 единицы (0,8 %). Преобладание частиц с отрицательной семантикой указывает на эмоциональность выражаемой автором мысли.

Междометия, встречающиеся в тексте романа, выражают эмоции и эмоциональную оценку – 12 единиц (70%), волеизъявление – 6 единиц (6%) и этикетные значения – 5 единиц (24%). Выявлено преобладание междометий, отражающих негативные эмоции (*увы, эх, фу, тьфу и др.*)

Анализ показал, что в тексте большой процент составляют грамматические единицы с семантикой неуверенности, нерешительности, невозможности, отрицания. Такая семантическая специфика связана с авторским видением мира, а следовательно, и авторской идеей в романе – показать неуверенность как в обществе, так и в отдельной личности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследовав и проанализировав аспекты, касающиеся проблемы выражения образа автора как категории подтекста в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», мы пришли к следующим выводам.

Понятие «образ автор» отражается в филологической науке и выражает особую эстетическую категорию, возникающую тогда, когда внутри произведения создается образ творца. Многие исследователи работали над данным вопросом, особенно большое внимание этому уделили ученые В.В. Виноградов и М. М. Бахтин.

В. В. Виноградов делал акцент на способах выявления языка автора в структуре художественного текста, то есть, придавал проблеме лингвистический аспект. Именно он ввёл термин «образ автора», который выступает как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» [Виноградов 1971: 152].

Если В. В. Виноградов при рассмотрении категории образа автора следует от текста, то М. М. Бахтин – от понятий эстетики и философии. Он определяет отношения автора и героя как проблему взаимодействия. На первое место им ставится вопрос о соотношении реальной личности творца и сотворённого им «образа автора» в произведении искусства.

Наиболее тесно с понятием «образ автора» связана модальность. Это многоаспектная категория, активно взаимодействующая с другими функционально-семантическими языковыми средствами.

Различая объективную и субъективную модальность, исследователи подчеркивают, что объективная содержится в любом высказывании, поскольку отражает отношение между содержанием высказывания и действительностью. Субъективная модальность выражается различными способами: модальными словами и частицами, глагольными формами наклонений, междометиями,

модальными предикатами, словами категории состояния с модальным значением.

Проведя исследование на материале романа Ф. М. Достоевского, мы определили, какие грамматические средства используются для выражения образа автора в тексте художественного произведения.

Большое количество модальных слов в тексте (1208 словоупотреблений) помогает выразить различные значения и их оттенки: уверенность – *конечно; правда; в самом деле; действительно; разумеется; бесспорно; очевидно; в сущности; по крайней мере; верно; без сомнения* (295 словоупотреблений); неуверенность – *может быть; кажется; право; наверно; пожалуй; должно быть; по-видимому; примерно; вероятно; казалось; видимо* (473 словоупотребления); эмоциональное отношение к действительности – *к счастью; к несчастью; к удивлению; к своему ужасу* (4 словоупотребления); порядок мыслей говорящего – *впрочем; стало быть; например; кстати; прежде всего; таким образом; следовательно; напротив; с другой стороны; между прочим; так сказать; во-первых; во-вторых; во всяком случае; одним словом* (393 словоупотребления); источник сообщения – *по моему взгляду; по-моему; по-видимому; как говорится; дескать; по слухам; по-вашему* (43 словоупотребления). Каждый оттенок модальности соответствует определенной речевой ситуации. Преобладание модальных слов со значением сомнения отражает цель автора – показать духовное состояние общества: главный герой не уверен в том, что он сможет помочь окружающим, что у него получится донести до них свои проповеди; второстепенные персонажи сомневаются в выборе правильного пути и боятся ответственности.

Умело подбирая модальные слова и употребляя их в тот или иной момент, автор даёт чёткое представление изображаемому, создавая яркий мыслительный образ в сознании читателя, что позволяет повествователю выразить свою причастность к происходящему. Наиболее частое употребление модальных слов в произведении нами было зафиксировано в контекстах с

внутренними монологами-рассуждениями и межличностными диалогами. Именно в этих случаях выражается степень уверенности либо неуверенности в том, о чём повествует сам автор. Модальные слова, подчёркивающие степень достоверности/недостоверности высказывания, позволяют воздействовать на читателя, убеждая его в чём-либо или, наоборот, отрицая сам факт возможности этого явления.

Выявлено, что употребление модальных глаголов *мочь* (193 словоформы), *хотеть* (280 словоформ) и слов категории состояния *нужно* (28 словоупотреблений), *надо* (98 словоупотребления), *можно* (177 словоупотреблений), *нельзя* (86 словоупотреблений), встречающихся в романе, выражают не само действие, а отношение к нему, соответствие высказывания действительности, сомнение, возможность или невозможность совершения чего-либо героями.

Формы наклонений позволяют автору выразить свою причастность к происходящему. Рассмотренная нами категория наклонения глагола как форма выражения модальных значений показала, что использование различных форм помогают автору обозначить отношение описываемого им действия к действительности. Употребление изъявительного наклонения (45%) показывает, что говорящий считает действие реальным фактом в прошедшем, настоящем и будущем. Более 35 % глаголов, встречающихся в романе, имеют форму сослагательного наклонения, связанного с не реальным, а лишь возможным при определенных условиях действием, а значит, речь идет о воле случая, возможных поворотах судьбы. Глаголы в повелительном наклонении (составляют около 20 % от общего количества проанализированных глагольных форм) помогают представить внутреннее состояние каждого из героев.

Анализ показал, что в каждом наклонении ярко представлены глаголы с семантическим значением «процессы речи, мысли». Единицы данной группы (*говорить, рассказывать, кричать, шептать, восклицать, знать, думать* и т.д.) употребляются в языке и главного героя, и второстепенных персонажей. Частое использование в речи Мышкина словоформ глаголов «говорить»,

«рассказывать», «отвечать» свидетельствует о стремлении поведать окружению мысль, пронизывающую весь роман, – призыв к вере, через которую можно достичь гармонии и мира. Это, непременно, отражает позицию автора – показать роль православия в жизни человека.

Глаголы «просить», «рассказать», «поведать» в речи второстепенных персонажей при разговоре с самим князем, либо с другими о нем говорят об интересе к Мышкину, к тем мыслям, которыми он пытается поделиться с людьми. Его речи выступают как проповеди Христа, чертами которого и наделен герой.

В тексте произведения ярко представлены модальные частицы, служащие для передачи дополнительного значения смысла в тексте или в речи говорящего, усиливающие эмоциональную сторону и акцентирующие внимание слушающих. Проведенный анализ позволил выявить следующие подгруппы модальных частиц: утвердительные – *да* (87 словоупотреблений), отрицательные – *не; ни; нет; вовсе не; отнюдь* (1583 словоупотребления), вопросительные – *разве; неужели; ли* (867 словоупотреблений), сравнительные – *как бы; как будто; словно* (164 словоупотребления); со значением субъективной передачи чужой мысли – *декабрь* (15 словоупотреблений) и отношение к достоверности высказывания – *вряд ли; небось; едва ли; авось* (22 словоупотребления). Использование модальных частиц в речи главного героя для выражения различных мыслей, чувств, эмоций, несомненно, говорит нам и о присутствии авторского «я»: мы замечаем мысли автора, понимаем его замысел. Употребление данных языковых единиц помогает читателям понять внутренний мир тонко чувствующего и глубоко переживающего человека, который остро реагирует на несправедливость, философски рассуждая о любых жизненных ситуациях. Несомненно, все это большей степенью передается через речь персонажа, которая изобилует модальными частицами. Кроме этого, мы видим, каким предстает общество, окружающее князя: люди, способные показать свое превосходство, мнимую значимость в социуме и неспособные на

сострадание, на понимание человека с абсолютно другим мировоззрением, считающие его идиотом.

Междометия служат яркой характеристикой главного героя и помогают формировать эмоциональный фон всего произведения. Анализ показал, что единицы, употребленные в тексте, выражают разное состояние: радостные чувства – *ай; о* (55 словоупотреблений); тяжелое психическое состояние – *фу; увы; тьфу* (33 словоупотребления); удивление – *ну; Боже мой; черт возьми; ах; ишь* (109 словоупотреблений); повелительный оттенок, прямой приказ – *вон; марш* (11 словоупотреблений); этикетные формы обращения – *здравствуйте; до свидания; спасибо; пожалуйста* (76 словоупотреблений).

Употребленные здесь междометия часто выражают отрицательное отношение к фактам действительности, а также показывают психическое состояние героя. Многие междометия функционируют в контекстах, где отмечается беспомощность, безысходность, трагичность ситуации, происходящей в обществе, которое достигло своего предела разъединения людей. Против подобного разобщения в мире лжи и эгоизма борется князь Мышкин. Такая общественная позиция, несомненно, отражает отношение к происходящему самого автора, который показывает, что отсутствие христианской веры приводит к «размыванию» нравственных ориентиров человека.

Преобладание в тексте единиц со значением неуверенности, сомнения, отрицания, отвращения, недовольства и т.п., функционирующих речи второстепенных персонажей, указывает на замысел: показать практически потерянное в духовном смысле общество. Писатель отважился на решительный шаг: посмотреть на современный мир сквозь призму божьей проповеди, с которой выступает князь Мышкин как прообраз Христа. В обществе, в котором находится герой, отсутствует христианская вера, что приводит к размыванию нравственных ориентиров: каждый ощущает «богооставленность», тоскует и, руководствуясь лишь эгоистическими желаниями, способен на преступление. Только в православии Достоевский видит основу единой, всеобщей любви,

объединяющей и сохраняющей не только отдельную личность, но и Россию в целом.

Выявление способов выражения образа автора как категории подтекста в художественном произведении, в данном случае в романе Ф. М. Достоевского «Идиот», говорят о том, что данную категорию можно рассматривать с нескольких сторон. Несомненно, неотъемлемой частью этого являются языковые особенности повествовательной манеры и грамматические средства, которые указывают не только на структуру организации текста, но и, в первую очередь, на авторское мировоззрение, взгляды, позицию и главную идею произведения.

Проза Ф. М. Достоевского не перестает быть интересной для научного анализа и в настоящее время. Изучение особенностей его творчества происходит постоянно, т.к. постижение формы и содержания художественного текста – процесс бесконечный.

В произведениях писателя слово часто употребляется в своеобразном, не прямом значении. Такой добавочный смысл является средством характеристики изображаемого, дает ему оценку, образует так называемый подтекст, второй смысловой строй художественного произведения.

Слово в художественном тексте не служит простым средством разовой коммуникации, действующим однолинейно и мгновенно, оно имеет в себе определенное ситуативное содержание, способно обогащаться в произведении новыми оттенками. Передавая определённое содержание, автор текста организует свой материал так, чтобы наилучшим образом выразить основную идею произведения.

В ходе нашего исследования было показано, что все названные средства характеристики изображаемого образуют подтекст, второй план произведения, придают ему добавочный смысл. Закljučая сказанное, можно отметить, что уяснение сущности понятия образа автора или образа стиля автора и выявления его отношения к понятиям производителя речи и субъекта повествования может помочь в осознании сути литературного произведения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверинцев С. С. Автор // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 28 – 30.
2. Адмони В. Г. О модальности предложения // Уч. зап. ЛГПИ. 1956. – Т. 21. – Вып. 1. – С. 66 – 72.
3. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1969. – С. 245
4. Бакланова И. И. Образ автора и образ адресата нехудожественного текста: Автореф. дисс. ... д-ра фил. наук. – М., 2014. – 20 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – 3-е изд. – М., 1972. А – гл. 2, 5.
6. Бахтин М. М. Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. – Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – 313 с.
7. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Русская словесность: Антология / Под ред. проф. В. П. Нерознака. – М., 1997. – С. 89 – 90.
8. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 287 – 288.
9. Блерица Т. А. Лексические средства выражения модальности возможности в английском, албанском и русском языках // Вестник РУДН, серия Теория языка. Семиотика. Семантика. – М., 2011. – № 4. – С. 63 – 71.
10. Болотская М. П. Образ автора как категория подтекста в повести Н. С. Лескова // Известия ПГПУ им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. – Пенза, 2012. – №27. – С. 212 – 216.
11. Бондаренко В. Н. Виды модальных значений и их выражение в языке // Филол. науки. 1979. – № 2. – С. 54 – 61.
12. Бонецкая Н. К. Образ автора как эстетическая категория. – М.: Наука, 1986. – С. 15 – 24.

13. Бонецкая Н. К. Проблема текста художественного произведения у М. Бахтина // Филологические науки. – 1995. – №5/6. – С. 37 – 44.
14. Боронин А. А. Семантическая иррадиация образа автора на персонажн~~ые~~субтексты в семиотической группе // Вестник Московского университета. Сер.19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – №4. – С.57 – 65.
15. Брюсов В. Я. Сила русского глагола. – М., 1973. – С. 35 – 36.
16. Валгина Н. С. Теория текста. – М., 2003 – 191 с.
17. Валгина Н. С. Активные процессы в современном русском языке: Учебное пособие. – Москва: Логос, 2001. – 304 с.
18. Васильева Л. А. Образ автора и различные формы его проявления в литературе (попытка реферативного образа проблемы) // Вестник Чувашского университета. – 2007. – №1. – С. 331 – 333
19. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
20. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Наука. – 1961. – 243 с.
21. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – С. 185 – 187.
22. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. – М., 1959. – С. 154, 258.
23. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – С.92, 187.
24. Волков С. П. Анализ прозаического текста: [По тв-ву Ф.М. Достоевского] // Литература. – М., 2011. – №6. – С. 33 – 37.
25. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М.: Изд-во Иностран. литературы, 1981. – 139 с.
26. Гёльц К. Теория автора в восточноевропейской филологии XX В. // Narratorium. Электронный журнал. – ИФИ РГГУ, 2014. – №1. – 67 с.

27. Гоготишвили Л. А. Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В. С. Библера и М. М. Бахтина) // Вопросы философии. – М., 2009. – С.181 – 241.
28. Горшков А. И. Русская стилистика. Стилистика текста и функциональная стилистика. – М.: АСТ, 2006. – 368 с.
29. Донскова О. А. Средства выражения категории модальности в драматургическом тексте. М., 1982. – 188 с.
30. Достоевский Ф. М. Идиот: Роман. – М.: Дрофа: Вече, 2002. – 688 с.
31. Достоевский Ф. М. Об искусстве. Статьи и рецензии. Отрывки из «Дневника писателя». Письма. Из записных тетрадей и записных книжек. Из художественных произведений. Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском / Составление, вступительная статья и примечания В. А. Богданова – М.: Искусство, 1973 – 631 с.
32. Дренясова Т. Н. Структурная роль модальных глаголов // Уч. зап. МГПИИЯ. 1971. – Т. 61. – С. 245 – 255.
33. Дубе Д. Порядок слов и актуальное членение как средства выражения модальности: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Краснодар, 1993. – 17 с.
34. Ермолаева Л. С. Понимание модальности в современной лингвистике // Лингвистика и методика в высшей школе. – М.: Изд-во МГПИИЯ, 1978. – Вып VIII. – С. 47 – 60.
35. Иванчикова Е. А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения // Филологические науки. – 1990. – №2. – С. 56 – 58.
36. Ковтунова И. И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. – М.: Просвещение, 1976. – С. 12 – 13.
37. Коковина Л. В. Модальные значения уверенности – неуверенности в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» и ее переводах на английский язык

(функционально-семантический анализ): Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени к-а фил. наук. – Калининград, 2013. – 25 с.

38. Корман Б. О. Проблема автора в художественной литературе. – Ижевск: УдГУ, 1992. – 134 с.

39. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Проблемы истории критики и поэтики реализма. – Куйбышев: Наука, 1981. – С. 39 – 54.

40. Латкина Т. В. Языковая картина мира автора // Современные проблемы науки и образования. Филологические науки. – 2010 – №5. – С.39 – 44.

41. Лотман Ю. М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятий структуры // Вопр. языкознания. – Л., 1963. – С. 24 – 25, 80.

42. Онипенко Н. К. Преемственность в русской грамматической науке // Русская словесность. – 2014. – №5. – С. 66 – 71.

43. Падучева Е. В. Виноградов В. В. и Наука о языке художественной прозы // Известия Академии Наук СССР. Серия литературы и языка, 1995. – Т. 54. – № 3. – С. 39 – 48.

44. Попова И. В. Михаил Бахтин. О спиритуалах (К проблеме Достоевского) // Михаил Бахтин. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. – М., 2001. – С. 519 – 533.

45. Роднянская И. Б. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 13 – 14.

46. Селезнева Л. В. Текстовая модальность в разных типах дискурса // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2013, №6. – С. 199 – 202. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstovaya-modalnost-v-raznyh-tipah-diskursa>

47. Сергеева Е. В. Образ автора как категории художественного текста и основа анализа художественного произведения // Филологические науки (Научные доклады высшей школы). – 2014. – №2. – С. 38 – 40.

48. Словарь иностранных слов: [около 19 тыс. слов] / гл. ред. Ф. Н. Петров . – [7-е изд., перераб.] . – М.: Сирин, 1996 . – 607 с.
49. Степанова Ю. В. Текстовая модальность как объект изучения лингвистики // Уральский научный вестник. – Уральск, 2016. – №2. – С. 214 – 221. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26944661>
50. Термины и категории М. М. Бахтина // Соц. и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. №7. Литературоведение: РЖ / РАН ИНИОН журнал. – 2001. – №3. – С. 6 – 8.
51. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
52. Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2000. – 398 с.
53. Хомчак Е. Г Проблема автора в теоретико-литературоведческом аспекте // Филологические науки. – 2001. – №1. URL: <http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/735.pdf>
54. Чудаков А. П. Освещение русской литературы в освещении В. В. Виноградова // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Карамзина до Гоголя. – М., 1990. – С. 331 – 352
55. Чудаков А. П. Язык русской литературы в освещении В. В. Виноградова. Статья вторая // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой. – М., 2003. – С. 34 – 36.
56. Шанский Н. М., Тихонов А. Н.. Современный русский язык. Учеб. для студентов пед. ин-тов – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
57. Широкова И. А. Образ автора в художественном произведении: отражение отражаемого // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – №23. – С. 103 – 106.
58. Щибря О. Ю. Семантическая и структурно-функциональная специфика авторского моделирования мира в пространстве художественного текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. – 2011. – №3. – С. 203 – 209.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Модальные слова, функционирующие в романе

модальные слова, выражающие степень достоверности, уверенности, убеждённости.	модальные слова, выражающие значение неуверенности, предположения, вероятности, или невозможности того, о чём сообщается	модальные слова, выражающие эмоциональное отношение к явлениям действительности	модальные слова, характеризующие порядок мыслей и их связь	модальные слова, указывающие на источник сообщения
295 словоупотреблений – 24,4 %	473 словоупотребления – 39,1 %	4 словоупотребления – 0,4 %	393 словоупотребления – 32,5 %	43 словоупотребления – 3,6%
конечно (68) правда (26) в самом деле (25) действительно (23) разумеется (23) бесспорно (1) очевидно (36) в сущности (15) по крайней мере (33) верно (25) без сомнения (20)	может быть (90) быть может кажется (62) право (27) наверно (21) по-видимому (4): наверное (1) должно быть (47) примерно (4) вероятно (38) пожалуй (87) казалось (40) видимо (51)	к счастью (1 раз): к несчастью (1 раз) к удивлению (1 раз) к своему ужасу (1)	впрочем (68) стало быть (27) например (20) кстати (17) прежде всего (4) таким образом (2) следовательно (1) напротив (18) с другой стороны (10) между прочим (23) так сказать (70) во-первых (46) во-вторых (21) во всяком случае (47) одним словом (19)	по моему взгляду (2) по-моему (7) по-видимому (12) как говорится (5) дескать (15) по слухам (1) по-вашему (11)



Модальные слова с утвердительным значением

Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, *конечно*, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда

На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, *конечно*, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга.

... *конечно*, я спорить не могу, потому что всего не знаю, но мой доктор мне из своих последних еще на дорогу сюда дал да два почти года там на свой счет содержал.

Люди, о которых они знают всю подноготную, *конечно*, не придумали бы, какие интересы руководствуют ими, а между тем многие из них этим знанием, равняющимся целой науке, положительно утешены, достигают самоуважения и даже высшего духовного довольства.

Впрочем, если натягивать, *конечно*, родственники, но до того отдаленные, что, по-настоящему, и считаться даже нельзя.

Только не могут, кажется, не принять: генеральша, уж *конечно*, захочет видеть старшего и единственного представителя своего рода.

Конечно, не в плаще же входить к нему.

Конечно! Конечно! Этакую муку!..

Камердинер хотя и не мог бы так выразить всё это, как князь, но, *конечно*, хотя не всё, но главное понял, что видно было даже по умилившемуся лицу его.

Для знакомств вообще я мало времени имею, – сказал генерал, – но так как вы, *конечно*, имеете свою цель, то...

Причины нет, бесспорно, и общего, *конечно*, мало.

О да, *конечно*.

Вы, Иван Федорович, помните, *конечно*, про сегодняшний вечер?

Мать всё, *конечно*, плачет

А ты нет, *конечно*?

Гм!.. *Конечно*...

Мы, *конечно*, сочтемся, и если вы такой искренний и задушевный человек, каким кажется на словах, то затруднений и тут между нами выйти не может

Если б он знал, например, что его убьют под венцом или произойдет что-нибудь в этом роде, чрезвычайно неприличное, смешное и непринятое в обществе, то он, *конечно* бы, испугался...

Он тотчас же прибавил, что просьба эта была бы, *конечно*, с его стороны нелепа, если б он не имел насчет ее некоторых оснований.

...а именно Гаврила Ардалионович Иволгин, которого она знает и у себя принимает, давно уже любит ее всею силой страсти и, *конечно*, отдал бы половину жизни за одну надежду приобрести ее симпатию.

Конечно, ему всех труднее говорить об этом.

Она понимает, сама цену деньгам и, *конечно*, их возьмет.

Конечно, тапан, – сказала Александра, – а теперь лучше бы завтракать; мы есть хотим.

Жизнь его в тюрьме была очень грустная, уверяю вас, но, уж *конечно*, не копеечная.

И вы так же, *конечно*, думаете?

Это, конечно, непохоже на квиетизм, – проговорила про себя Александра.

Я очень смеялся: он, *конечно*, не прав, потому что какой же я маленький?

Если ему подарила, так и должен быть у него, а он, *конечно*, еще в кабинете.

Конечно, скверно, что я про портрет проговорился,

Бог ищет людей, хороших, *конечно*, а злых и капризных ему не надо;

Ум тоже нужен, *конечно*... может быть, ум-то и самое главное.

Да, *конечно*.

И если так ведет себя, то, *конечно*, у ней есть своя цель!

Настасья Филипповна, казалось, чрезвычайно обрадовалась появлению Ардалиона Александровича, о котором, *конечно*, знала понаслышке.

Замечаю только, что дамы, кажется, сердятся, за сигару, *конечно*.

Ну, конечно, ездил с раскаянием, просил извинения, письмо написал, не приняли, ни меня, ни письма, а с Епанчиным раздоры, исключение, изгнание!

Конечно, у ней была цель оскорбить, это ясно

Впрочем, я, *конечно*, тут многого не знаю.

Конечно, вы всего не знаете, – сказал он,

Конечно, вино виновато

...как выразился обо мне Иван Петрович Птицын, который, уж *конечно*, сам никогда никого не лягает.

...что мы с вами Лев да Осел из Крылова басни, то роль Оsla я, уж *конечно*, беру на себя, а ваше превосходительство

Всё это было, *конечно*, грубо и преднамеренно выделано, но так уж принято было, что Фердыщенко позволялось играть роль шута.

Он был тепло одет, в широкий мерлушечий черный крытый тулуп, и за ночь не зяб, тогда как сосед его принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой ноябрьской русской ночи, к которой, *очевидно*, был не приготовлен.

Я, правда, хотел было тогда же в воду

Правда, тут уже не всё были розы.

Правда, все три были только Епанчины, но по матери роду княжеского

Дело у меня, *правда*, есть одно, и я нуждаюсь в совете, но...

Правда, человеку необходимы и карманные деньги, хотя бы некоторые...

Меня, *правда*, давеча позвал Рогожин

Правда, характер весьма часто не слушался и не подчинялся решениям благоразумия...

Правда, генерал, по некоторым обстоятельствам, стал излишне подозрителен; но так как он был отец и супруг опытный и ловкий, то тотчас же и взял свои меры.

Правда, много значит и то, когда с обеих сторон, внутренне и внезапно, происходит переворот

Кажется, *правда*, что он ее любит

Правда, Елизавета Прокофьевна уже с давних пор начала испытывать ветреность своего супруга, даже отчасти привыкла к ней.

... *правда*, несколько раз она принималась было говорить, но ее трудно было и понять

Он, *правда*, был пьян, – заметил при этом Птицын, – но сто тысяч, как это ни трудно, ему, кажется, достанут, только не знаю, сегодня ли и все ли

Тут, *очевидно*, было что-то другое, подразумевалась какая-то душевная и сердечная бурда,

Записка была, *очевидно*, написана наскоро

Очевидно, князя представляли как что-то редкое (и пригодившееся всем как выход из фальшивого положения), чуть не совали к Настасье Филипповне;

... какой-то огромный вершков двенадцати господин, тоже необычайно толстый, чрезвычайно мрачный и молчаливый и, *очевидно*, сильно надеявшийся на свои кулаки

Очевидно, у него и в помыслах не было встретить ее здесь.

...но так как иные мнения ее, несмотря на всю наружную почтительность, с которою принимались дочерьми, *в сущности*, давно уже потеряли первоначальный и бесспорный авторитет между ними...

душа у вас, *без сомнения*, добрейшая, но вы невеселы.

О, это по делу о рядовом Колпакове, и, *без сомнения*, князь был бы оправдан.

Потому что если я князь Мышкин и ваша супруга из нашего рода, то это, *разумеется*, не причина.

Позвольте еще, князь, чтоб уж разом всё разъяснить: так как вот мы сейчас договорились, что насчет родственности между нами и слова не может быть, – хотя мне, *разумеется*, весьма было бы лестно, – то, стало быть...

Разумеется, с богатством и со связями Тоцкого можно было тотчас же сделать какое-нибудь маленькое и совершенно невинное злодейство...

Прошло уже пять лет петербургской жизни, и, *разумеется*, в такой срок многое определилось.

Разумеется, тапан, если с ним можно без церемонии

... возьмите и отдайте ему записку назад, сейчас же, как выйдете из нашего дома, *разумеется*, не раньше.

хотя, *разумеется*, я неизвиним..

Если всё кончено, то Иван Петрович, *разумеется*, прав, – сказала Нина Александровна,

Разумеется, я отвечаю только за себя

Хлопотливо несколько, – отвечала было та, – *разумеется*, должна быть выгода.

Я, *разумеется*, ничего; курю.

Кроме них, *разумеется*, был и Ганя – тоже очень мрачный, очень задумчивый и даже почти совсем "нелюбезный"

Казалось, что он до сих пор в горячке, и уж *по крайней мере* в лихорадке.

По крайней мере, – перебил генерал, не расслышав о письме, – вы чему-нибудь обучались, ...

... *по крайней мере*, у вас намерение было...

... другой от такой сестры убежал бы *по крайней мере*

Я думала, *по крайней мере* хоть вас не застаю.

по крайней мере такое, что однажды только и происходило на свете, да и то не удалось.

Модальные слова, выражающие значение неуверенности, предположения, вероятности, или невозможности того, о чём сообщается

В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, *кажется*, всё его дорожное достояние.

Только не могут, *кажется*, не принять.

Камердинер с сочувствующим интересом следил за ним, так что оторваться, *кажется*, не хотелось...

У вас ведь, *кажется*, только еще одна комната и занята

Одна мысль о том, что она могла бы быть для них хоть чем-нибудь полезною, была бы, *кажется*, для нее счастьем и гордостью...

Кажется, правда, что он ее любит

А вас, *mesdames*, прошу его попотчевать, потому что он, *кажется*, и голоден...

Осталась, *кажется*, в кабинете у генерала, на столе.

Прежде, когда я лет семи был, *кажется*, подвязывали, а теперь я обыкновенно к себе на колени салфетку кладу, когда ем.

Вы остановились, *кажется*, на швейцарской природе, князь, ну!

... за которое вы ваш город Неаполь продали, и, *кажется*, с барышом, несмотря на то что на копейки.

Мне очень хотелось тут же и утешить и уверить ее, что она не должна себя такую низкою считать пред всеми, но она, *кажется*, не поняла.

В деревне, *кажется*, стали жалеть Мари, по крайней мере детей уже не останавливали и не бранили, как прежде.

Накануне ее смерти, пред закатом солнца, я к ней заходил; *кажется*, она меня узнала, и я в последний раз пожал ее руку; как иссохла у ней рука!

Мне казалось, что я всё буду там, но я увидел наконец, что Шнейдеру нельзя же было содержать меня, а тут подвернулось дело до того, *кажется*, важное, что Шнейдер сам заторопил меня ехать и за меня отвечал сюда.

...там на меня, *кажется*, немножко сердятся, так что я некоторое время не хочу входить туда без зова.

Кажется, среда, тамап. — ответила Аделаида.

Вот и всё, *кажется*

...тогда она сказала, что без ответа будет самый лучший ответ, — *кажется*, так; извините, если я забыл ее точное выражение, а передаю, как сам понял.

Отец; но он умер, *кажется*, не в Твери, а в Елисаветграде

Кажется, чего бы лучше?

Он говорил, *кажется*, что вы только сегодня откуда-то приехали?

Тут она, *кажется*, решилась уступить ему и чуть-чуть улыбнулась Настасье Филипповне.

...князь ясно даже слышал слово "идиот", прошептанное сзади его, *кажется*, Фердыщенко в пояснение Настасье Филипповне.

... а Настасья Филипповна даже и позабыла, *кажется*, что они в одной с нею комнате.

Замечаю только, что дамы, *кажется*, сердятся, за сигару, конечно.

Кажется, должно быть, теперь.

И, *кажется*, угадали.

Что, вы, *кажется*, смеетесь али нет?

А впрочем... впрочем, *кажется*, мы не совсем туда заходили,

Соколовичи, я теперь вспомнил, в другом доме живут и даже, *кажется*, теперь в Москве

Да, *кажется*, лучше бы скорее умер

Кажется, уж как крепко стояло, а что теперь?

Ганя многого еще, *кажется*, не знает, — вырвалось у задумавшегося князя.

... заявлялась какая-то варварская смесь двух вкусов, способность обходиться и удовлетворяться такими вещами и средствами, которых и существование нельзя бы, *кажется*, было допустить человеку порядочному и тонко развитому

В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, вроде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, *кажется*, был бы этим чрезвычайно доволен.

Он, правда, был пьян, — заметил при этом Птицын, — но сто тысяч, как это ни трудно, ему, *кажется*, достанут, только не знаю, сегодня ли и все ли

Вы, *кажется*, опять заврались, Фердыщенко, — вскипел генерал.

Даже, *может быть*, сегодня же приду, если успею.

Еще в очень молодых годах своих генеральша умела найти себе, как урожденная княжна и последняя в роде, а *может быть* и по личным качествам, некоторых очень высоких покровительниц.

Правда, все три были только Епанчины, но по матери роду княжеского, с приданым немалым, с родителем, претендующим впоследствии, *может быть*, и на очень высокое место, и, что тоже довольно важно.

...он хотел, *может быть*, спросить: "Да вы точно князь Мышкин?"

Примут — хорошо, не примут — тоже, *может быть*, очень хорошо.

Камердинер с сочувствующим интересом следил за ним, так что оторваться, *кажется*, не хотелось; *может быть*, тоже был человек с воображением и попыткой на мысль.

Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: "Ступай, тебя прощают".

Вот этакой человек, *может быть*, мог бы рассказать.

Он, должно быть, когда один, совсем не так смотрит и, *может быть*, никогда не смеется, – почувствовалось как-то князю.

А знаете, князь, – сказал он совсем почти другим голосом, – ведь я вас все-таки не знаю, да и Елизавета Прокофьевна, *может быть*, захочет посмотреть на однофамильца...

Я, признаюсь, так и рассчитывал, что, *может быть*, Елизавета Прокофьевна вспомнит, что я ей писал.

А впрочем, я, *может быть*, скучно начал?

Или, *может быть*, какие-нибудь занятия намерены предпринять?

Почему Павлищев интересовался его воспитанием, князь и сам не мог объяснить, – впрочем, просто, *может быть*, по старой дружбе с покойным отцом его.

...да, *может быть*, и никогда не попросит

Я, *может быть*, не так выразился...

Она была несколько худя лицом, *может быть*, и бледна...

Тут, *может быть*, действительно миллион сидит.

Может быть, мы не очень повредим выпуклости нашего рассказа.

Может быть, несколько слепая любовь и слишком горячая дружба сестер и преувеличивали дело.

Так по крайней мере она выражалась; всего, что было у ней на уме, она, *может быть*, и не высказала.

...представив на вид, что судьба его дочери, а *может быть* и двух других дочерей, зависит теперь от ее же решения.

...что тут гибель способностей, *может быть* блестящих, добровольное любовование своею тоской, одним словом, даже некоторый романтизм, не достойный ни здравого ума, ни благородного сердца Настасьи Филипповны.

... *может быть*, даже на содействие самого Гани.

Я ведь потому, что, *во-первых*, однофамилец и, *может быть*, даже родственник, а *во-вторых*, не знает, где главу приклонить.

Вот-с, рекомендую, последний в роде князь Мышкин, однофамилец и, *может быть*, даже родственник, примите, обласкайте.

Этот князь, *может быть*, большой плут, а вовсе не идиот, – шепнула она Аглае.

Может быть, что-нибудь и поинтереснее осла вспомните.

Так точно и ваша огромная жизнь в тюрьме, а *может быть*, и ваше четырехлетнее счастье в деревне,

Я, *может быть*, иногда очень странно говорю...

... я воображаю, так и стучат разные мысли, всё неконченные, и *может быть*, и смешные, посторонние такие мысли:

Тут, *может быть*, только одна десятая доля мгновения, но непременно услышишь!

И представьте же, до сих пор еще спорят, что, *может быть*, голова когда и отлетит, то еще с секунду, *может быть*, знает, что она отлетела, – каково понятие!

...я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и *может быть*, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил.

Теперь я к людям иду; я, *может быть*, ничего не знаю, но наступила новая жизнь

Я положил исполнить свое дело честно и твердо. С людьми мне будет, *может быть*, скучно и тяжело

Не труните, милые, еще он, *может быть*, похитрее всех вас трех вместе.

Может быть, и здесь меня сочтут за ребенка, – так пусть!

Я давеча уже подумал, что, *может быть*, я и впрямь из счастливых:

Я нелюдим, и, *может быть*, долго к вам не приду.

У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, *может быть*, у вас есть какая-нибудь тайная грусть;

Но... *может быть*, я и хорошо сделал, что проговорился...

Он, впрочем, знает, что если б он разорвал всё, но сам, один, не ожидая моего слова и даже не говоря мне об этом, без всякой надежды на меня, то я бы тогда переменяла мои чувства к нему и, *может быть*, стала бы его другом.

Она, *может быть*, ответит...

Одно ее слово, и я... и я, право, *может быть*, порву!

Вы, впрочем, *может быть*, бредите, – решила генеральша и надменным жестом откинула от себя портрет на стол.

Ум тоже нужен, конечно... *может быть*, ум-то и самое главное.

Может быть, будут у вас и другие дела, но главное, для меня.

Да, *может быть*, вы сами не заметили чего-нибудь...

Еще немного, и он, *может быть*, стал бы плевать, до того уж он был взбешен.

Генерал, *может быть*, и заметил эту досаду, но продолжал быть в превосходнейшем настроении духа.

Может быть, он безмерно преувеличивал беду; но с тщеславными людьми всегда так бывает

Оказалось, что и действительно, *может быть*, не такая

Или, *может быть*, как она с матерью, и с отцом, и с Варей обошлась?

... да это-то ей, *может быть*, и надо

Варвара Ардалионовна, *может быть*, и правду говорит.

А кто знает, *может быть*, вы мне и враг?

В эту минуту в отворенные двери выглянуло из комнат еще одно лицо, по-видимому домашней экономки, *может быть*, даже гувернантки, дамы лет сорока, одетой в темное платье.

А впрочем, это, *может быть*, предрассудок насчет predominирования в этом случае полов

...он, *может быть*, и повеселит нас, сколько я о нем по крайней мере могу судить.

Он, *может быть*, и полную правду угадал, предположив, что его с того и начали принимать.

Князь, *может быть*, ответил бы что-нибудь на ее любезные слова
Может быть, вам станет веселее.

... до того даже, что я, *право*, нисколько и не удивился тогда, что мне туда не ответили.

Право, со вчерашнего дня всё говорить по-русски хочется.

... но я, *право*, не за этим, а, *право*, для того только, чтобы с людьми сойтись.

И люблю я эту вашу готовность, князь, вы очень, *право*, милы.

Ну нет, – с убеждением перебил генерал, – и какой, *право*, у тебя склад мыслей!

...я с ним уж и не говорю, но, однако ж, в тисках держу, и, *право*, если бы не мать, так указал бы дверь

...а в целом, посмотрите, оно составляет ведь характер, и, *право*, вся тут военно-писарская душа проглянула.

Это может быть; *право*, может быть.

Но я, *право*, не знаю...

Одно ее слово, и я... и я, *право*, может быть, порву!

Оставим лучше; *право*, оставим

Право, где-то я видела его лицо! – проговорила она вдруг уже серьезно, внезапно вспомнив опять давешний свой вопрос.

Право, всё это как-то нелепо и не может быть.

...и во всяком случае поощрять такие наклонности довольно опасно, но в настоящую минуту, *право*, недурно, что он вздумал пожаловать, хотя бы и таким оригинальным манером.

...тут приговор, и в том, что *наверно* не избежешь, вся ужасная-то мука и сидит, и сильнее этой муки нет на свете.

Так вас здесь знают и *наверно* помнят.

О, *наверно* не помешает.

Она это *наверно* сказала?

...когда Тоцкий попросил совета, между ними почти и сомнений не было, что одна из старших сестер *наверно* не откажется увенчать их желания...

Наверно так, я давно это вижу, – ответила Аглая

Мне кажется, он, *наверно*, думал дорогой:

Наверно, у него ноги слабели и деревенели, и тошнота была

...но если уж вы такой знаток лиц, то *наверно* были и влюблены, я, стало быть, угадала.

Он это знает *наверно*!

Вы *наверно* знаете?

...он знал *наверно*, что ей известно всё, что происходит у него дома по поводу его сватовства и каким взглядом смотрят на нее его родные.

... по расчету я бы ошибся *наверно*, потому и головой и характером еще не крепок.

Денег что, *должно быть*, даром переплатили, а мы-то им здесь верим, – язвительно заметил черномазый

Он, *должно быть*, когда один, совсем не так смотрит и, может быть, никогда не смеется", – почувствовалось как-то князю.

...я это заметил, а у вас, *должно быть*, на этот счет строгие инструкции

Так, *должно быть*.

Священник, *должно быть*, человек умный, перестал говорить, а всё ему крест давал целовать

Напротив, голова ужасно живет и работает, *должно быть*, сильно, сильно, сильно, как машина в ходу;

Должно быть, он действительно не даром брал жалованье из акционерного общества.

...но в колокольчике, *должно быть*, что-то испортилось...

Если уж так вам желательно, – промолвил он, – покурить, то оно, *пожалуй*, и можно, коли только поскорее.

Вот что, князь, – сказал генерал с веселою улыбкой, – если вы в самом деле такой, каким кажетесь, то с вами, *пожалуй*, и приятно будет познакомиться...

..по многим обстоятельствам, что у нас, *пожалуй*, и не может быть много точек общих...

Вот в этом у меня, *пожалуй*, и талант; в этом я просто каллиграф.

...женился бы, а чрез неделю, *пожалуй*, и зарезал бы ее.

...старшая, Александра, *пожалуй*, и не откажется.

я действительно, *пожалуй*, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать

Вот вы все теперь, – начал князь, – смотрите на меня с таким любопытством, что, не удовлетвори я его, вы на меня, *пожалуй*, и рассердитесь.

...я, *пожалуй*, и учил их, но я больше так был с ними, и все мои четыре года так и прошли

...что они и без того всё знают, как ни таи от них, и узнают, *пожалуй*, скверно, а от меня не скверно узнают

Пожалуй, я передам.

...чувствовавший, что еще новичок на избранной дороге и, *пожалуй*, не выдержит;

Пожалуй; но тут старинное бабье мщенье, и больше ничего.

Вы скажете, это всё по-детски или, *пожалуй*, поэзия, – что ж, тем мне же веселее будет, а дело все-таки сделается.

Самое большое, – думал он, – будет то, что не примут и что-нибудь нехорошее обо мне подумают или, *пожалуй*, и примут, да станут смеяться в глаза...

Модальные слова, выражающие эмоциональное отношение к явлениям действительности

К счастью, я руку знаю, потому что недавно дело имел...

Я, к несчастью, незнаком-с... к тому же тут и Николай Ардалионович, обожающий вас, так сказать, всеми недрами своей юной души, пожалуй, мог бы помочь...

Князя встретила девушка (прислуга у Настасьи Филипповны постоянно была женская) и, к удивлению его, выслушала его просьбу доложить о нем безо всякого недоумения.

Но, к своему ужасу, он стал терять эту надежду: генерал взводил его по лестнице как человек, действительно имеющий здесь знакомых, и поминутно вставлял биографические и топографические подробности, исполненные математической точности.

Модальные слова, указывающие на источник сообщения

... по моему взгляду, вам нельзя с первого шагу очутиться одним в такой столице, как Петербург.

...происходят, по моему взгляду, отчасти от нашего пресыщения, а отчасти от... скуки...

по-моему, он был не помешанный.

А по-моему, вы еще его смешнее.

По-моему, это нелепо и деспотизм.

На этом Лермонтова драма "Маскарад" основана, и – глупо, по-моему.

По-моему, не стоит.

Вы, по-моему, просто самый обыкновенный человек, какой только может быть, разве только что слабый очень и нисколько не оригинальный

Это ровно за минуту до смерти, – с полной готовностью начал князь, увлекаясь воспоминанием и, по-видимому, тотчас же забыв о всем остальном

Сам Рогожин шел с Птицыным и настойчиво твердил о чем-то важном и, по-видимому, неотлагательном.

Они, дескать, эвона каких денег стоят.

..вот, дескать, это есть та самая Настасья Филипповна.

...сходи, дескать, да продай..

...от Парфена, дескать, Рогожина...

По слухам, он завел множество новых знакомств; кроме того, стал слишком известен и в долговом отделении.

Модальные слова, характеризующие порядок мыслей и их связь

Лицо молодого человека было, *впрочем*, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее.

Отец мой был, *впрочем*, армии подпоручик, из юнкеров.

Белокурый несколько удивился, что ему удалось сказать, довольно, *впрочем*, плохой, каламбур.

...быстро и с невежливым нетерпением перебил его черномазый, который вовсе, *впрочем*, и не обращался ни разу к угреватому чиновнику, а с самого начала говорил только одному князю.

Некто из тогдашних влиятельных лиц, один из тех покровителей, которым покровительство, *впрочем*, ничего не стоит, согласился заинтересоваться браком молодой княжны.

Впрочем, если натягивать, конечно, родственники, но до того отдаленные, что, по-настоящему, и считаться даже нельзя.

Впрочем, я всё на одном почти месте сидел, в деревне.

Впрочем, я так убежден, что вы превосходно воспитаны, что...

А *впрочем*, я, может быть, скучно начал?

О, да вы философ; а *впрочем*... знаете за собой таланты, способности, хотя бы некоторые, то есть из тех, которые насущный хлеб дают?

Почему Павлищев интересовался его воспитанием, князь и сам не мог объяснить, – *впрочем*, просто, может быть, по старой дружбе с покойным отцом его.

...он объявил, *впрочем*, что хотя и всё помнит, но мало может удовлетворительно объяснить, потому что во многом не давал себе отчета. Частые припадки его болезни сделали из него совсем почти идиота (князь так и сказал "идиота").

Я, *впрочем*, тогда же намылил голову, чтобы в чужие дела не совались.

...но с которым я, по некоторым обстоятельствам, прекратил сношения, что, *впрочем*, не мешает мне в своем роде уважать его.

Генеральша, *впрочем*, и сама не теряла аппетита и обыкновенно...

Он припоминал, *впрочем*, и прежде мгновения, когда иногда странные мысли приходили ему при взгляде, например, на эти глаза...

Ей, *впрочем*, нравится больше всего то, что он работает, трудится и один поддерживает всё семейство.

...что, *впрочем*, было так естественно

Впрочем, можно было бы и еще много рассказать из всех историй и обстоятельств...

Впрочем, известно, что человек, слишком увлекшийся страстью, особенно если он в летах, совершенно слепнет и готов подозревать надежду там, где вовсе ее и нет;

... *впрочем*, ведь как тебе угодно

Швейцария тут не помешает, а *впрочем*, повторяю, как хочешь

Впрочем, я думала, будет интереснее

Впрочем, не знаю

А *впрочем*, ничего нет странного, иная из нас в осла еще влюбится,

Впрочем, всё вздор.

Я, *впрочем*, это без злобы говорю.

...*впрочем*, всё это еще в болезни было.

Впрочем, ведь как это рассказать!

Впрочем, на меня все в деревне рассердились больше по одному случаю.

Он, *впрочем*, хорошо с нашими лицами вывернулся, – сказала Аглая, – всем польстил, даже и тапан

У него начинала мелькать одна странная идея, *впрочем* еще не совсем ясная.

Вы, *впрочем*, может быть, бредите, – решила генеральша и надменным жестом откинула от себя портрет на стол.

Ганечкина квартира находилась в третьем этаже, по весьма чистой, светлой и просторной лестнице, и состояла из шести или семи комнат и комнаток, самых, *впрочем* обыкновенных

Эта семейная половина состояла из залы, обращавшейся, когда надо, в столовую, из гостиной, которая была, *впрочем*, гостиною только поутру, а вечером обращалась в кабинет Гани и в его спальню, и, наконец, из третьей комнаты, тесной и всегда затворенной это была спальня Нины Александровны и Варвары Ардалионовны.

Птицын, *впрочем*, далеко не был обескуражен

Известно, *впрочем*, было, что он специально занимается наживанием денег отдачей их в быстрый рост под более или менее верные залоги.

К черту, *впрочем*.

... он, *впрочем*, вас очень не беспокоит; он и обедает один

она, *впрочем*, защищала Варю.

Настасья Филипповна, *впрочем*, смеялась и маскировалась веселостью;

Мы, *впрочем*, только что

Впрочем... *впрочем*, ведь это он всё от невинности! – прибавил он с сожалением.

Фердыщенко быстро подставил ему сзади стул, и генерал, несколько слабый в эту послеобеденную минуту на ногах, так и шлепнулся или, лучше сказать, упал на стул, но это, *впрочем*, его не сконфузило

Совсем пьяных, *впрочем*, не было

Впрочем, я ее не разберу!

Впрочем, я, конечно, тут многого не знаю.

А *впрочем*, чем я подлец, скажите мне по совести?

Он ожидал князя; едва завидел, тотчас же отложил газету и начал было горячее и многословное объяснение, в котором, *впрочем*, князь почти ничего не понял, потому что генерал был уж почти что готов.

Я, *впрочем*, готов перескочить через некоторые приличия, и пусть даже смеются надо мной, только бы войти как-нибудь.

Впрочем, почему же не ввести мне сына моего лучшего друга и товарища детства в этот очаровательный семейный дом?

А впрочем... впрочем, кажется, мы не совсем туда заходили

Адрес, *впрочем*, имею: у Большого театра, дом Мытовцовой

А впрочем, это, может быть, предрассудок насчет predominирования в этом случае полов

Впрочем, он ужасно раздражен, я с ним и спорить уже перестал.

А впрочем, знаете что, мне кажется, что мой генерал честный человек;

Но мы, *впрочем*, увидим

Впрочем, многое было в Настасье Филипповне, что неприятно (а впоследствии даже до презрения) поражало Афанасия Ивановича.

Стало быть, если долго ждать, то я бы вас попросил: нельзя ли здесь где-нибудь покурить?

...или князь так, какой-нибудь потаскун и непременно пришел на бедность просить, или князь просто дурачок и амбиции не имеет, потому что умный князь и с амбицией не стал бы в передней сидеть и с лакеем про свои дела говорить, а *стало быть*, и в том и в другом случае не пришлось бы за него отвечать?

Да вот сидел бы там, так вам бы всего и не объяснил, – весело засмеялся князь, – а, *стало быть*, вы всё еще беспокоились бы, глядя на мой плащ и узелок.

...при этом страдания и раны, мука телесная, и, *стало быть*, всё это от душевного страдания отвлекает, так что одними только ранами и мучаешься, вплоть пока умрешь.

Ну, *стало быть*, и кстати, что я вас не пригласил и не приглашаю.

Позвольте еще, князь, чтоб уж разом всё разъяснить: так как вот мы сейчас договорились, что насчет родственности между нами и слова не может быть, – хотя мне, разумеется, весьма было бы лестно, – то, *стало быть*...

Стало быть, грамоту знаете и писать без ошибок можете?

Если сегодня скажется последнее слово, *стало быть*, и всё скажется.

Тоцкий решение свое принял непоколебимо, *стало быть*, и я совершенно уверен.

Стало быть, всё пустяки и неправда;

Ну, *стало быть*, вот вам и опыт, *стало быть*, и нельзя жить, взаправду "отсчитывая счетом".

Коли говорите, что были счастливы, *стало быть*, жили не меньше, а больше.

Значит, коль находят, что это не женское дело, так тем самым хотят сказать (а *стало быть*, оправдать), что это дело мужское

Да вы, *стало быть*, хотите жить в его доме?

Стало быть, правда! – проговорил он тихо и как бы про себя,

Стало быть, еще способны же вы к таким словам и движениям.

Так вот как, вас, *стало быть*, Настасья Филипповна тотчас же и пригласила к себе?

Не говоря уже о неизящности того сорта людей, которых она иногда приближала к себе, а *стало быть*, и склонна была приближать

А правду, *стало быть*, про вас говорят, что вы человек странный.

Так вы, *стало быть*, меня за совершенство почитаете, да?

На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии или, *например*, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдткунена до Петербурга.

Он, *например*, имел систему не выставляться, где надо – стушевываться.

Подумайте: если, *например*, пытка...

А деньги теперь у меня были чужие, мне дал Шнейдер, мой профессор, у которого я лечился и учился в Швейцарии, на дорогу, и дал ровно вплоть, так что теперь, *например*, у меня всего денег несколько копеек осталось.

По крайней мере, – перебил генерал, не расслышав о письме, – вы чему-нибудь обучались, и ваша болезнь не помешает вам занять какое-нибудь, *например*, нетрудное место, в какой-нибудь службе?

Наконец, уж одно то, что с каждым годом, *например*, росло в геометрической прогрессии их состояние и общественное значение...

С другой стороны, было очевидно, что и сама Настасья Филипповна почти ничего не в состоянии сделать вредного, в смысле, *например*, хоть юридическом...

Если б он знал, *например*, что его убьют под венцом или произойдет что-нибудь в этом роде, чрезвычайно неприличное, смешное и непринятое в обществе, то он, конечно бы, испугался...

Он припоминал, впрочем, и прежде мгновения, когда иногда странные мысли приходили ему при взгляде, *например*, на эти глаза...

Например, будто бы Тоцкий откуда-то узнал, что Настасья Филипповна вошла в какие-то неопределенные и секретные от всех сношения с девицами Епанчинными

...он ободрился, *например*, чрезвычайно, когда Настасья Филипповна дала наконец слово обоим друзьям

Мне кажется, если, *например*, неминуемая гибель, дом на вас валится, то тут вдруг ужасно захочется сесть и закрыть глаза и ждать – будь что будет

В самом деле, если бы, говоря к примеру, Настасья Филипповна выказала вдруг какое-нибудь милое и изящное незнание, вроде, например, того, что крестьянки не могут носить батистового белья, какое она носит, то Афанасий Иванович, кажется, был бы этим чрезвычайно доволен.

..пропустив этого нового и незнакомого князю гостя в комнату, он несколько раз предупредительно подмигнул на него сзади и, таким образом, все-таки ушел не без апломба.

Таким образом, появление князя произошло даже кстати...

Отвечая, он объявил, *между прочим*, что действительно долго не был в России, с лишком четыре года, что отправлен был за границу по болезни, по

какой-то странной нервной болезни, вроде падучей или виттовой пляски, каких-то дрожаний и судорог.

В иных местах он сумел сделаться совершенно необходимым, *между прочим* и на своей службе.

...им, *между прочим*, показалось невозможным, что их добрый князь так любит Мари...

...во-первых, потому, что вы будете не один, а, *так сказать*, в недрах семейства...

...особенно усиленной взаимным участием в некоторых финансовых предприятиях, то и сообщил ему, *так сказать*, прося дружеского совета и руководства...

Первоначально положено было испытать средства самые мягкие и затронуть, *так сказать*, одни "благородные струны сердца".

Я же еще продолжаю вспоминать... и, *так сказать*, отдыхать в образованном кругу общества прежних товарищей и подчиненных моих.

Для вас же, князь, это даже больше чем клад, *во-первых*, потому, что вы будете не один.

Эта новая женщина, оказалось, *во-первых*, необыкновенно много знала и понимала.

Я ведь потому, что, *во-первых*, однофамилец и, может быть, даже родственник, а *во-вторых*, не знает, где главу приклонить.

Во-первых, от ученых дочек, — отрезала генеральша

Я пришел вас предупредить: *во-первых*, мне денег займы не давать, потому что я непременно буду просить.

От вина, однако, не отказались, *во-первых*, сам генерал, *во-вторых*, бойкая барыня, старичок.

Во всяком случае, она ни в чем не считает себя виновною, и пусть бы лучше Гаврила Ардалионович узнал, на каких основаниях она прожила все эти пять лет в Петербурге, в каких отношениях к Афанасию Ивановичу и много ли скопила состояния?

Одним словом, про них говорилось чрезвычайно много похвального
...что тут гибель способностей, может быть блестящих, добровольное
любование своею тоской, *одним словом*, даже некоторый романтизм, не
достойный ни здравого ума, ни благородного сердца Настасьи Филипповны.
...*одним словом*, что тут вовсе не вознаграждение какое-нибудь.
...*одним словом*, не знает никто.
...*одним словом*, что он ждет всего от ее благородного сердца.
ну, одним словом, это лишнее
Одним словом, всё в этой квартире теснилось и жалось
Одним словом, я вас прошу.
...*одним словом*, я непременно, непременно должен и обязан ввести вас.
...*одним словом*, передайте им мое сердечное пожелание того, чего они
сами себе желали в четверг, вечером, при звуках баллады Шопена

Глагольное наклонение



Модальные глаголы, функционирующие в романе



Слова категории состояния, функционирующие в романе



Модальные частицы, функционирующие в романе

Утвердительные	Отрицательные	Вопросительные	Сравнительные	Субъективная передача чужой речи	Отношение к достоверности высказывания
87 словоупотреблений – 3,2%	1583 словоупотребления - 57,8%	867 словоупотреблений – 31,7%	164 словоупотреблений – 6%	15 словоупотреблений – 0,5%	22 словоупотреблений – 0,8%
Да	Не (961) Ни (461) Нет (147) Вовсе не (12) Отнюдь (2)	Ли (670) Разве (159) Неужели (38)	Как бы (97) Как будто (65) Словно (2)	Дескать	Вряд ли (14) Небось (6) Едва ли (1) Авось (1)



Междометия, функционирующие в романе

Эмоции и эмоциональная оценка (202 словоупотребления – 70 %)					Волеизъявление (17 словоупотреблений – 6 %)		Этикет (76 словоупотреблений – 24 %)
радостные чувства (55 – 18 %)	тяжелое психическое состояние (33 – 13 %)	удивление (10 9 – 36 %)	плохой итог, конец (1 – 0,5 %)	эмоциональные переживания (сомнения, недоверие) (4 -1,5 %)	зов, оклик, обращение (6 – 2,6 %)	повелительный оттенок, прямой приказ (11-4,4 %)	благодарность, извинение, приветствие и т.п.)
ай (5) о (50)	фу (16) увывы (11) Тьфу (6)	ну (75) Божье мой (20) Черт возьми (6) Ах (4) ишь (4)	Капут (1)	Да что ты (4)	Эй (6)	Ура (4) Вон (4) Ай да (2) Марш (1)	Пожалуйста (35) Извините (18) До свидания (12) Спасибо (8) Здравствуйте (3)

