

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра общего языкознания

Казлаускайте Татьяна Викторовна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВЫРАЖЕНИЯ ОБРАЗА
АВТОРА В РАССКАЗАХ Н.ТЭФФИ
(МАТЕРИАЛЫ ФАКУЛЬТАТИВНОГО КУРСА ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ
10-11 КЛАССОВ)**

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность (профиль) образовательной программы
Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

И.о. зав. каф. общего языкознания,
канд. филол. наук, доцент
Тимченко А.Г.

(дата, подпись)

Научный руководитель:

канд. филол. наук, доцент

Кудрятова А.В.

20.06.2021

(дата, подпись)

Дата защиты 30.06.2021

Обучающийся Казлаускайте Т.В.

20.06.2021

(дата, подпись)

Оценка _____

Красноярск

2021

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Образ автора как филологическая категория	5
1.1. Образ автора в произведении: общая характеристика и особенности	5
1.2. Филологическое понятие «нарратор»	11
1.3. Понятие модальности, способы выражения	13
1.4. Словесный ряд как способ раскрытия образа автора	17
Глава 2. Средства конструирования образа автора в рассказах Надежды Тэффи	19
2.1. Особенности нарратива в рассказах Надежды Тэффи.....	19
2.2. Способы выражения модальности в рассказах Надежды Тэффи	29
2.3. Словесный ряд в рассказах Надежды Тэффи.....	36
Глава 3. Материалы факультативного курса для школьников 10-11 классов.....	44
Заключение	47
Библиографический список.....	50

Введение

В рамках представленного исследования предлагается рассмотрение языковых особенностей выражения образа автора в рассказах Надежды Тэффи.

Термин «образ автора» принадлежит В.В.Виноградову, который дал точное его определение в своей работе «О художественной прозе» (1930 г.). За последние десятилетия изучением проблемы образа автора занимались многие ученые и исследователи: Б. О. Корман (1978), Н. П. Антипов (1991), Н. С. Валгина (1998), Е. И. Орлова (2008), Н. А. Кожевникова (2009).

Понятие «образ автора» можно рассматривать как с позиций лингвистики, так и со стороны литературоведения. Проблема образа автора в литературоведении исследуется с историко-литературной, психологической, социальной и эстетической точек зрения. В лингвистике же эта проблема рассматривается в композиционно-речевом и стилистическом аспекте.

Малоизученность творчества Надежды Тэффи является прямым обоснованием **актуальности** разрабатываемой в данной дипломной работе темы.

Целью данной работы является выявление и анализ лексических, лексико-грамматических и текстовых средств выражения образа автора в рассказах Надежды Тэффи.

Исходя из вышеназванной цели, определены следующие **задачи** исследования:

- описать теоретические принципы определения категории образа автора в современной лингвистике;
- определить языковые средства построения образа автора в художественном тексте;
- выявить типы нарратива в рассказах Надежды Тэффи и описать приемы авторского повествования;
- исследовать категорию модальности как элемент речевой организации текста и обозначить основные способы выражения модальности в тексте;

• выявить и исследовать лексические и лексико-грамматические средства выражения образа автора в рассказах Надежды Тэффи.

Объектом исследования являются языковые средства, участвующие в создании образа автора в художественном тексте, **предметом** исследования – 35 рассказов Надежды Тэффи («Флирт», «Явлоха», «Контакт», «Два роман с иностранцами», «Патриот», «Дядя Полкаша», «Они поют», «Тихий спутник», «Ведун», «Счастливая», «Марцелина», «Сладкие воспоминания», «Счастье», «Собака», «Психологические факты», «Мудрый человек», «Нигде», «Мой первый Толстой», «Катерина Петровна», «В Америку», «Вендетта», «Письма», «Мара Демиа», «Трагедия», «Воля», «Восток», «Подземные корни», «Чучело», «Катенька», «Гильотина», «Даровой конь», «Брошечка», «Жизнь и воротник», «За стеной»).

Основными **методами** дипломной работы являются:

- описательный метод (наблюдение над употреблением автором языковых единиц выражения образа автора);
- метод филологического анализа текста в качестве основополагающего.

Научная новизна исследования проявляется в характере избранного для анализа материала, а именно: в том, что в процессе исследования рассматриваются языковые средства выражения образа автора как филологической категории в произведениях Надежды Тэффи.

Теоретическая часть работы включает описание и систематизацию языковых средств, связанных с определением категории «образа автора» в современной лингвистике.

Практическая часть работы состоит в рассмотрении основных языковых средств, формирующих категорию образа автора в рассказах Н. Тэффи, возможности использования материалов проведённого исследования при анализе стилистических функций различных частей речи в художественном произведении на уроках русского языка.

Исследование состоит из Введения, трех глав, Заключения и библиографического списка. Во Введении определяется актуальность разрабатываемой темы, обозначается цель и определяются задачи работы. В первой главе изучаются теоретические основы исследуемой темы. Во второй главе анализируются рассказы Надежды Тэффи и выявляются средства конструирования «образа автора». В третьей главе разработан факультативный курс «Лингвистический анализ художественных текстов». В заключении подводятся итоги исследования. Список изученной литературы включает сорок источников.

Глава 1.

Образ автора как филологическая категория

1.1. «Образ автора» в произведении: общая характеристика и особенности

«Образ» в стилистических построениях произведений художественной литературы выполняет одну из ключевых ролей. Речь здесь может идти об образе как об элементе собственно текста, об образах персонажей, а также об образе автора, который определяет общую стилистику произведения.

Образ автора – это образ, созданный из творчества писателя, который объединяет в себя элементы его биографии. «Лирическое я – это не только образ автора, это – образ представителя большого человеческого общества» [Виноградов, 113].

Проблема образа автора стала, по признанию многих современных исследователей, одной из центральных как в лингвистике, так и в литературоведении. С одной стороны, это связано с развитием литературы, которая (особенно начиная с эпохи романтизма) все сильнее подчеркивает личностный, индивидуальный характер творчества и способствует появлению различных форм «поведения» автора в произведении. А с другой, с развитием лингвистики, стремящейся рассматривать литературное

произведение и как результат творческой деятельности писателя, и как диалог автора с читателем.

В художественном тексте понятие «автор» трактуется в нескольких значениях:

1) автор биографический, о котором читатель знает как о писателе и реально существовавшем человеке.

2) автор как «воплощение сути произведения».

3) образ автора, подобный другим образам-персонажам произведения, - предмет личного обобщения для каждого читателя [Крупчанов, 40].

Другими словами, автор – это физическое лицо, конструирующее текст с точки зрения построения сюжета, подбора лексических и грамматических средств и выбора темы.

Одна из наиболее убедительных концепций категории «образа автора» принадлежит академику **В.В.Виноградову**, предложившему определение указанной категории в системе филологических понятий. «Образ автора», по мнению ученого – «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, 118]. Ученого в меньшей степени интересовало взаимодействие автора с персонажами, а в большей - выявление особенностей языковых и стилистических построений языка в языковой структуре текста. Таким образом, В.В. Виноградов впервые определил лингвистические подходы к этой проблеме.

При изучении «образа автора» как филологической категории В.В. Виноградов опирается на три аспекта: особенности стилистики, структуры и идеологии художественного литературного произведения. Как утверждал ученый, образ автора – явление художественного и только художественного текста. В авторском «я» художественного произведения проявляется не только личность автора, в структуру «я» художественного произведения в

принципе входят три элемента, такие как «Я» автора во плоти, «я» автора-повествователя, «я» автора персонажа. Виноградов показывает связь образа автора с композицией произведения и его объединяющую роль. В понятие «образ автора», по его мнению, включается анализ композиции текста, его содержательная часть, чередование разных функционально-речевых стилей, разных форм и типов речи. В речевой структуре образа автора ярче всего выражается стилистическое единство.

В.В. Виноградов доказал, что «образ автора» - форма словесного построения. Образ автора является центром художественного произведения и выражает отношения автора к описываемым событиям. При помощи образа автора писатель взаимодействует с читателем через текст, который образован монологически (выражен в монологической форме). При этом образ автора может быть скрытым в произведении, в отличие от образов персонажей, но, тем не менее, он всегда присутствует в тексте. Обнаруживается это присутствие в разных формах (от этого и стоит отталкиваться при стилистическом анализе текста): «В образе автора, в его речевой структуре объединяются все качества и особенности стиля художественного произведения, распределение света и тени при помощи выразительных речевых средств, переходы от одного стиля изложения к другому, характер оценок, выражаемых посредством подбора и смены слов и фраз, своеобразия синтаксического движения» [Виноградов, 228]. Иными словами, образ автора создается при помощи языковых средств, заключенной в них оценочности, форм словесного выражения и приемов развертывания словесных рядов.

Как указывал академик Виноградов: «словесные образы, могут рассматриваться или в их отношении к индивидуальному стилю писателя, или в их отношении к строю и композиции отдельного художественного произведения, или даже в их отношении к целому направлению в развитии литературы» [Виноградов, 103]. Именно авторская индивидуальность всегда представляла научный интерес для исследователей-филологов. Образ автора с особыми, только ему присущими индивидуальными стилистическими

особенностями, раскрывается в рамках всего повествования. Качественные признаки разновидностей текста создаются проявлением в тексте личностных особенностей стиля автора. Авторская индивидуальность обнаруживается в интерпретирующих планах текста, в его языково-стилистическом оформлении.

Наряду с представленной позицией и подходами к проблеме «образа автора», нашедшей отражение в работах В.В. Виноградова, наиболее значимой является теория «образа автора», предложенная **М.М. Бахтиным**. На первое место он выдвигает вопрос соотношения личности реального писателя и созданного им образа автора. «Строго говоря, 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, 287].

Определяя понятие «образа автора», М.М. Бахтин исходит из понятий эстетики и философии в отличие от В.В. Виноградова, который в основу своей теории кладет текстовые категории. М.М. Бахтин в своих исследованиях придерживается идеи диалогичности, которая понимается как концепция первичного и вторичного автора, направленная на решение задачи отделения собственного образа автора от биографической личности писателя. Идея диалогичности находится в противоречии с концепцией В.В. Виноградова, который рассматривал образ автора исключительно с позиции его монологичности. *Первичный автор*, по Бахтину, не может быть образом:

он ускользает из всякого образного представления. Когда мы стараемся образно представить себе первичного автора, то мы сами создаём его образ, то есть сами становимся первичным автором этого образа. Основополагающий тезис В.В. Виноградова, что в образе автора объединяются состав и организация всех языковых средств в тексте, представлялся М.М. Бахтину утверждением «одноголосого слова» в произведении, и он разговор об образе автора поворачивал в сторону проблемы «своего» и «чужого» слова. При этом ученый высказывал суждения, которые можно толковать как непрямую полемику с В.В. 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, 291].

В этом высказывании Бахтина «образ автора» «оттесняется» на периферию вопроса, а центральным становится «образ автора» как конкретного физического лица. Его место – в жизни, а в тексте присутствует не автор, а «образ автора».

В работах, посвященных проблеме автора, большое значение имеют труды А.И. Горшкова. В своей работе «Русская словесность» он рассматривает образ автора в сопоставлении с понятием образа рассказчика. При этом образ рассказчика в произведении не исключает образа автора. Образ автора всегда присутствует в тексте и в композиционной иерархии занимает высшую ступень, стоит над образом рассказчика и образом других персонажей. Образ рассказчика, в отличие от образа автора, конкретен, имеет

личностные черты, часто выступает как действующее лицо произведения. В композиционном плане, в плане точки видения – автор всеведущ, рассказчик же не обладает такой особенностью и может рассказывать лишь то, что сам видел или слышал.

А.И. Горшков затрагивает вопрос о зависимости речи персонажей от характера соотношения «образ автора — образ рассказчика». Если образ рассказчика близок к образу автора, то речь персонажей строится так, как строил бы ее автор (т. е. максимально соответствует каждому персонажу). Если же образ рассказчика отграничен от образа автора, если рассказчик наделен ярко выраженными характерологическими чертами языка, то и язык всех персонажей наделяется теми же чертами, поскольку, по замыслу автора, другими способами словесного выражения рассказчик не владеет. Образ автора не имеет внешних личностных примет, и он не тождествен личности автора.

Понятие «образ автора» связана с такими понятиями, как «идиолект» и «идиостиль». Идиолект - система языковых средств, которые отличают творчество одного писателя от других. То есть это создание индивидуального образа писателя (его идиостиля) путем отбора определенных языковых средств. Идиостиль художника проявляется в инвариантных авторских языковых средствах в конкретных произведениях, в их отборе, организации и комбинаторике и изучается на базе анализа отобранных автором языковых элементов. Каждый авторский текст отличается определенным способом организации речи, часто избираемой неосознанно, исходя из характера личности самого писателя, его субъективного отношения к предмету изображения. Способ организации речи помогает отличить одного автора от другого.

1.2. Филологическое понятие «нарратор»

При изучении образа автора стоит уделить внимания на авторское присутствие в произведении и на способ повествования (нарратор – человек, от лица которого ведется повествование). Нарратив – рассказ, представляющий собой последовательность событий, в которой описываются действия определенных персонажей в заданный промежуток времени.

Для разграничения понятий «автор» и «повествователь» стоит различать субъект речи (говорящий) и субъект сознания (тот, чье сознание выражается в речи субъекта) в тексте.

Субъект речи проявляет себя и в том, какое положение он занимает в пространстве и во времени, и в том, как он называет изображаемое. Проще говоря, повествователь (автор) смотрит на изображаемое, занимая определенное положение во времени и пространстве и оценивая предмет изображения. Собственно, оценка мира и человека и есть самое главное, что ищет читатель в произведении.

Б.А.Успенский, опираясь на работы М.М. Бахтина и В.В. Виноградова, выделил четыре аспекта текста художественного произведения, в которых могут проявляться точки зрения повествователя: оценочная, фразеологическая, психологическая и пространственно-временная.

Рассмотрим первую точку зрения – оценочную. Как утверждает Б.А.Успенский, при анализе оценки, показанной в тексте, можно судить о лице, от которого идет повествование. Можно утверждать, что оценки и факты несут информацию о взглядах и системе ценностей автора.

Вторую точку зрения вслед за **И.Р.Гальпериным** назовем фразеологической [Гальперин, 26]. Она состоит в том, что автор описывает героев различным языком или вообще при описании использует элементы чужой речи. При этом автор может описывать одного героя с точки зрения другого героя того же произведения, выразить свою собственную точку зрения или же прибегать к точке зрения какого-то другого наблюдателя, не являющегося ни автором, ни участником действия. В зависимости от

позиции, с которой описывается событие, меняется и речевая характеристика повествования.

Следующее соотношение - пространственно-временное. К нему относятся следующие варианты:

1) Пространственное положение повествователя и персонажа совпадают. В одних случаях «рассказчик находится там же, т.е. в той же точке пространства, где находится определенный персонаж, – он как бы «прикрепляется» к нему (на время или на всем протяжении повествования). В иных случаях автор следует за персонажем, но не перевоплощается в него. Иногда место повествователя может быть определено лишь относительно.

2) Пространственное положение автора может не совпадать с положением персонажа. Одной из причин такого варианта является смена точек зрения (последовательный) обзор. Тока зрения повествователя последовательно перемещается от одного персонажа к другому. При этом движение авторской точки зрения может быть обусловлено перемещением действующего лица или же, наоборот, быть независимой и самостоятельной в своем движении.

Четвертый источник сведений о точки зрения повествования – психологический. По описанию внутренних переживаний и эмоций можно судить о позиции повествователя.

Следует отметить, что в каждом из этих планов автор может излагать события с двух разных точек зрения - со своей собственной, «внешней» или с «внутренней», т. е. принимая оценочную, фразеологическую, пространственно-временную и психологическую позицию одного или нескольких изображаемых персонажей. «Внутренняя точка зрения в плане психологии» имеет у него два разных значения:

1) изображение мира глазами или сквозь призму одного или нескольких изображаемых персонажей (сознание фигурирует как субъект восприятия),

2) изображение самого сознания данного персонажа с точки зрения нарратора, которому дано проникнуть в его внутреннее состояние (сознание является объектом восприятия).

Расслоение точки зрения по планам осложнено тем, что различаемые планы не существуют целиком независимо друг от друга и находятся иногда в тесной взаимосвязи, на что Успенский обращает особое внимание. Так, план оценки может выражаться фразеологическими средствами или через временную позицию нарратора, точно так же, как через фразеологию может быть выражена и психологическая точка зрения.

Подводя итоги, можно сказать, что автор произведения, выражая свои мировоззренческие взгляды, тем самым проявляет особенности своего самосознания. В структуре текста можно обнаружить различного рода чувственные и рациональные образования, возникшие в сознании автора и отраженные им в определенной знаковой системе.

1.3. Понятие модальности, способы выражения

Образ автора является организующей категорией текста, но он не всегда просматривается в произведении в отличие от образов персонажей. Образ автора может быть скрыт в самой композиции и стиле, но тем не менее он всегда есть в любом произведении. Обнаруживаться он может в особенностях словесного построения, в художественном стиле произведения при помощи выразительных средств, характере оценок и т.д.

Речевая организация текста (выявление основных единиц текста, способов изложения) очень важна, но это изучение не может оказаться полным, если оставить без внимания такое важное для текстообразования и текстовосприятия понятие, как авторская модальность, скрепляющая все единицы текста в единое смысловое и структурное целое.

Восприятие образа автора сориентирован на взаимоотношение читателя и автора. **Модальность** – оценка автора, его отношение к сообщаемому, его точка зрения, позиция.

Модальность бывает двух видов – субъективная, объективная. **Объективная** – отношение высказывания к внеязыковой действительности, которое грамматически оформлено. **Субъективная** – отношение говорящего к тому, что он сообщает. Объективная модальность есть в любом высказывании, субъективная же факультативна.

Модальность выражается в языке разными средствами. Среди морфологических это могут быть модальные глаголы – глаголы, обозначающие не действие, а отношение говорящего к этому действию, например: *Он может победить в соревновании. Я должен сдержать свое слово.*

Модальность может выражаться наклонением – грамматической категории, выражающей устанавливаемое говорящим отношение действия к действительности. Если говорящий рассматривает действие как факт или событие реальной действительности, для этой цели используется изъявительное наклонение.

При рассмотрении действия как предположительного, желательного используется сослагательное наклонение, например: *Вот бы посмотреть на небо еще раз. Я мог бы быть счастливым человеком!*

Побуждение к действию, приказ или просьба говорящего передаются при помощи повелительного наклонения, например: *Спасите ее от гибели! Вылезьте из воды!*

Модальные слова могут выражать уверенность говорящего в высказывании (само собой, конечно, действительно), логическую оценку (наверняка), неуверенность (наверное, вероятно), предположительность (к счастью, к несчастью). *Я действительно был на концерте. К счастью, я вовремя сдала все долги по учебе.* Модальные слова не являются членами предложения, так как, давая оценку описываемому, они находятся как бы вне

предложения. Например, в предложении, *Он ждал от нее слез отчаяния, безумия, может быть, даже смерти.* Модальное слово «*может быть*» не является членом предложения, но, если его убрать, в предложении изменится смысл: это будет констатацией факта.

Авторская (субъективная) модальность занимает важное место в общей проблематике вопроса модальности. Каждый художественный текст пронизан авторским отношением, его идеей и картиной мира, которые раскрываются посредством различных языковых приёмов. Динамический характер идиостиля рассматривается многими исследователями как основополагающая характеристика системы.

Модальность как текстовую категорию обозначил И. Р. Гальперин. **Субъективная**, по его мнению, носит не грамматический, а функционально-семантический характер, проявляясь в разных фрагментах текста и выражается через характеристику героев, распределение отрезков текста и т.д. Так как отношение говорящего к действительности может быть выражено различными средствами – формально грамматическими, лексическими, фразеологическими, синтаксическими, интонационными, композиционными, стилистическими – модальность оказывается категорией, присущей языку в действии, т.е. речи, и поэтому является самой сущностью коммуникативного процесса» [Гальперин, 106].

В своей работе «Текст как объект лингвистического исследования» И.Р. Гальперин разграничивает модальность *фразовую* и *текстовую*. *Фразовая* модальность выражается грамматическими или лексическими средствами, а *текстовая*, кроме этих средств, применяемых особым способом, реализуется в характеристике героев, в своеобразном распределении предикативных и релятивных отрезков высказывания, в предложениях, в умозаключениях, в актуализации отдельных частей текста и в ряде других средств [Гальперин, 116]. Например, когда автор сознательно или бессознательно дает характеристику какому-либо явлению или личности героя, то он этим раскрывает свое личное отношение к ним.

Модальность художественного текста пронизывает все его части и меняется в зависимости от целого ряда причин – индивидуальной манеры автора, объекта описания, прагматической установки, соотношения содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации. Коэффициент модальности тем выше, чем отчётливее проявляется личность автора в его произведениях [Гальперин, 87].

Субъективная модальность обозначает предметы, понятия, явления независимо от воли и желания человека. Однако языковые процессы осуществляются с точки зрения коллективного языкового сознания, в конечном счете – с точки зрения говорящего. Выражается эта модальность лексическими и грамматическими средствами, а так же композиционными приемами. Субъективная модальность может выражаться сослагательным наклонением; конструкциями; вводными словами. Субъективная модальность имеет значение возможности и необходимости и выражается такими словами, как *могу, нужно, быть должным и др.* Например: *Он мог что-то сделать; Концерт должен быть десятого числа.* К субъективной модальности относятся всякие психологические или ментальные установки говорящего по отношению к сообщаемому. Среди них – значения возможности и необходимости, которые выражаются предикатами и вводными словами (можно, возможно, надо, наверно, следует и др.). К субъективной модальности также относятся вводные слова и обороты, выражающие определенную позицию говорящего.

В «Русской грамматике» 1980 года выделяется семь классов вводных слов и оборотов, в числе которых – слова, выражающие эмоционально-интеллектуальное отношение или оценку говорящего:

- а) слова, выражающие одобрение, неодобрение, опасение, удивление (к счастью, к сожалению, странное дело, чего доброго, оказывается);
- б) соответствие ожиданию (конечно, естественно, разумеется, действительно, в самом деле);

в) оценку достоверности информации (безусловно, бесспорно, наверно, несомненно, вероятно, очевидно, должно быть, надо полагать, возможно, скорее всего, может быть, кажется) [Шведова, 230–231].

В. В. Виноградов отмечал присутствие в стиле автора «ядра, той системы средств, которая неизменно присутствует в произведениях этого автора, хотя бы в пределах отдельного периода его творчества» [Виноградов, 80]

Автор является центром художественного произведения, его личность больше угадывается, воспроизводится из стиля написания художественного произведения. Автор решает, что в тексте главное, а что второстепенно. Это отношение автора и принято называть *авторской модальностью* или *субъективной модальностью*. Такое отношение может передаваться с помощью грамматических, лексических, фразеологических, композиционных средств.

Читатель во время чтения формирует собственную модальность, похожую на модальностью автора. Авторская модальность показывает отношение к информации в тексте, мнение автора, авторские ценности. Обычно модальность раскрывает личность автора в рамках его идиостиля. Благодаря ей читатель «понимает» стиль. Авторская модальность является одним из связующих элементов всех компонентов сложной системы идиостиля.

1.4. Словесный ряд как способ раскрытия образа автора

С точки зрения словесного строя произведения главным компонентом выступает словесный ряд. В качестве компонентов словесного ряда могут выступать не только слова, но и словосочетания, различные синтаксические модели, тропы, фигуры. В слове, входящим в словесный ряд, определяющим признаком может быть не значение или стилистическая окраска, а и морфологическая форма или звуковые особенности. К словесным рядам

могут быть отнесены, по мнению В.В.Виноградова, и разные формы и типы речи, используемые в произведении. Словесный ряд представляет собой минимальное единство, обнаруживаемое в тексте, и является элементом языковой композиции, которая, по определению В.В. Виноградова, есть система «динамического развёртывания словесных рядов в сложном единстве целого» [Виноградов, 49]. Композиция посредством дифференцированных, динамически развивающихся и взаимодействующих словесных рядов сочетает, соединяет, соотносит с образом автора, «фокусом целого» [Виноградов, 118], все компоненты структуры текста. А.И.Горшков дает следующее определение словесного ряда: «Это представленная в тексте последовательность (не обязательно непрерывная) языковых единиц разных ярусов, объединенных композиционной ролью и соотношенностью с определенной сферой языкового употребления или с определенным приемом построения текста» [Горшков, 160].

Так как словесный ряд – категория текста, поэтому она принципиально отличается от таких понятий как синонимический ряд, семантическая или тематическая группа, которые представляют собой категорию языкового строя. Отличается словесный ряд и от контекста, который представляет собой часть текста, из которой понятен смысл входящего в него отдельного слова или предложения. Словесный же ряд является компонентом текста, но не его частью.

По мнению Г.Д.Ахметовой, словесные ряды в зависимости от компонентов, их составляющих, разделяются на низшие (словесно-звуковые, ритмико-интонационные), средние (лексико-грамматические фразеологические) и высшие (разные формы и типы речи). Эти ряды как строительный материал образа (и текста в целом) находятся в определенных отношениях друг с другом. Они могут параллельно разворачиваться, сталкиваться, чередоваться, взаимопроникать, преобразовываться один в другой. Словесный ряд может проходить и через прямую речь персонажа, и через слова автора. То есть не только сюжетные ходы - каждое слово автора

должно работать на общую идею, на нужное настроение, на то, чтобы читатель живо представил персонажа [Ахметова, 79-80].

Глава 2.

Средства конструирования образа автора в рассказах Надежды Тэффи

2.1. Особенности нарратива в рассказах Надежды Тэффи

Подробное изучение особенностей нарратива Надежды Тэффи, а также индивидуальных черт нарратора не проводились, чем и объясняется исследовательский интерес к предлагаемому материалу.

В рассказах Надежды Тэффи, следуя классификации В. Шмида [Шмид, 45-52], мы находим следующие типы нарратора:

1) Непричастный нарратор. Этот тип преобладает, например, в ранних произведениях («Выслужился», «Проворство рук»), где довольно редко повествование от первого лица. Непричастный нарратор не участвует в событиях произведения, а находится «над» произведением. При таком повествовании автор как бы отступает в сторону и непосредственно создает перед нами картины жизни. Такой тип В. Шмид еще называет всеведущим нарратором. Этот способ повествования мы находим, например, в рассказе «Выслужился».

«Он прошел в переднюю...<...>

Он кинулся на кухню и, вырвав у оторопевшей кухарки кочергу, помчался снова в комнаты, быстро распахнул дверь в помещение жильца и пошел мешать в печке.

Жилец сидел не один. С ним была молоденькая дама, в жакете и под вуалью. Оба вздрогнули и выпрямились, когда вошел Лешка...<...>

«Я парень не дурак», - думал Лешка, тыча кочергой в горящие дрова...<...>

На этот раз жилец не услышал Лешкиных шагов: он стоял перед дамой на коленях и, низко-низко склонив голову к ее ножкам, замер, не двигаясь.

*- Что ты ищешь? Чего тебе, наконец, от нас нужно?- крикнул жилец неестественно тоненьким голосом и весь **покраснел**.*

Повествователь в рассказе знает все: мысли главного героя Лешки, что «на этот раз жилец не услышал Лешкиных шагов», повествователь способен передать живую речь героев, показать, что они чувствуют (покраснел – в данном тексте означает, что герою стало стыдно).

Непричастный нарратор встречается и в более поздних произведениях эмигрантского периода («Маркита», «Флирт», «Явдоха»). Наблюдаются также случаи, когда функция непричастного нарратора сужается до авторских ремарок, что вообще характерно для драмы. Так в рассказе «Контр» нарратор вводит описание сцены: «Сидят они двое - Сергей Иванович и Николай Петрович». Далее дает краткую характеристику героев: «Сергей Иванович - хозяин, Николай Петрович – гость».

Затем следуют только реплики персонажей.

- Хотите еще?

- А?

- Чаю хотите?

- Нет, ну его к че... то есть спасибо. Не хочется.

- В театрах бываете?

- Какие там театры... До того ли теперь!

- А что?

- Как что! Россия страдает.

- Ах, вы про это.

- И потом - дрянь театры, а лупят, как за путное.

- Гм...».

2) Непричастный очевидец. Нарратор присутствует в качестве наблюдателя. В миниатюре «Два романа с иностранцами» нарратор

становится невольным свидетелем разговора двух женщин. Его роль сводится к описанию атмосферы и героинь. Такой тип нарратора может оценивать повествуемое, комментировать, не называя себя. От предыдущего типа он отличается ремарками *«те две дамы, которые...»*, создающими впечатление непосредственного восприятия, а также наличием эмоциональных комментариев: *«Если бы в комнате было светло мы (имеется ввиду читатель и сам нарратор) <...> Увидели бы и подумали бы: "Врет! Такие не травятся"»*. В данном рассказе нарратором является анонимный повествователь, который передает читателю диалог двух дам, свидетелем которого он стал, но никакого значения в этой истории не имеет.

– Нет, теперь все для меня кончено, – сказала одна.

– Не преувеличивай, Наташа, – ответила другая. – Ты еще молода. А что, собственно говоря, у тебя вышло с этим твоим женихом-французом? Я ведь толком ничего не знаю. Мы тогда встречались редко, когда он за тобой ухаживал. А потом слышу – свадьба расстроилась. Что он, разлюбил тебя, что ли?

– Нет-нет. Он говорит, что не разлюбил. Родители не позволили. Впрочем, это очень сложная история, – вздохнула Наташа.

В данном типе повествователь не имеет доступа в сознание персонажей. «Повествователь говорит меньше, чем знает персонаж» [Шмид, 41-42].

3) Второстепенный персонаж. Он присутствует в истории, центральной фигурой которой является иное лицо. В рассказе «Патриот» нарратор встречает героя на станции в ожидании лошадей, между ними происходит разговор, но в фокусе внимания при этом – француз-патриот, путешествующий по России во славу отечества.

«Я дожидалась лошадей, чтобы ехать в деревню, пила чай и скучала <...> Вдруг, смотрю, за противоположным столом что-то зашевелилось. Послышалось кряканье, и с дивана медленно поднялся толстый бритый старик, в круглой вязаной шапочке, как носят грудные младенцы. Кроме

шапочки, на нем была полосатая фуфайка, серенький пиджачок, а на ногах гетры <...>

– Что это за человек? – спросила я лакея.

– Это, сударыня, немец какой-то. Пришел вечером пешком и все пиво пьет, а денег не платит, только вот один рубль покажет и опять в карманчик. Буфетчик не велели больше отпускать».

В этом рассказе повествователь говорит только то, что знает персонаж, читателю не позволено увидеть мысли и чувства действующего героя. Здесь нарратор как носитель повествовательной функции является участником событий, на что указывают местоимение «я». Такой нарратор является сильно выявленным, в отличие от первого и второго типов.

4) Один из главных персонажей. Нарратор является полноценным и равноправным участником событий наряду с другими персонажами. В рассказе «Дядя Полкаша» нарратором является девочка Надя, предметом же ее наблюдений оказываются не только она сама, но в той же мере и другие домочадцы.

«Вот сижу у окна — вид из окошка прямо на салат и морковку. Дальше — пламенные настурции, еще дальше — последние томные розы. А за ними, за решеткой ограды, глубокими зелеными пластами, от бледно-хризолитного до черно-изумрудного, чуть зыбится стена леса. Где-то близко клохчет курица...

В какой же это я губернии? Новгородской? Или еще дальше по дороге времени — в Волынской?

Не надо только смотреть налево, где чересчур уж по-французски блестят лакированными листьями роскошные кусты магнолий. Не надо туда смотреть, и тогда, может быть, услышишь далекий-далекий голос из далеких стран, из далеких годов. Он кричит звонко:

— Надя! Лентя-айка!! Иди на рояле игра-ать!

— Не хочу-у-у!

*Ну, нет. Теперь не поймут за косу, не потащут дудить экзерсисы и гаммы. Пространство и время унесли меня, спрятали: кричите, зовите — **не откликнусь**.*

Вспоминаются «тени прошлого». Старые няньки, кучера, повара, ключницы».

Повествующее «я» смотрит на себя-ребенка как на другое лицо. Девочка Надя является главным действующим лицом произведения, от лица которой идет повествование, на что указывает местоимения и глаголы первого лица (сизю, не откликнусь, я остановилась и т.д.). Она является выразителем авторских идей, главным двигателем сюжета.

5) Автобиографический нарратор. Одним из ранних примеров служит рассказ «Они поют». «Я» нарратора, кроме непосредственного повествования о своих чувствах по поводу пения прачек, имеет еще и ярко выраженные личностные характеристики: это женщина, занимающаяся писательским трудом («*В комнате письменный стол, где лежит не оконченная работа*» - Надежда Тэффи «Они поют»), кроме того, она довольно образована, цитирует Шекспира, упоминает о пытках Торквемады (*В продолжение получаса думаю об инквизиционных пытках Торквемада; Я беру том Шекспира, открываю его и, оборачиваясь к окну, говорю заклинание: «Прачка! Трехвековая нетленная красота в руках моих. Сгинь! Пропади!»* - Надежда Тэффи «Они поют»).

*«Они **начинают** петь с шести утра. Из окна моей комнаты я могу видеть прачечную, где они работают, и вылетающие из дверей клубы белого пара, словно пронизанного стальными вибрирующими нитями, их звонкими и глухими, резкими и тягучими разнообразно-ужасными голосами...*

*А они **поют, поют, поют**...*

*Нет между ними согласия и единства. Каждая **тянет** свое. Вот широким серым винтом **крутится** однообразная, тоскливая мелодия, прерываемая длинными паузами, во время которых я **замираю** от ожидания,*

от смутной надежды, что этот куплет был последним («Они поют» Надежда Тэффи).

В рассказе употребляются формы глаголов настоящего времени поскольку говорящий эмоционально снова переживает события и погружает себя в контекст времени, о котором идет речь (начинают, поют, тянет, крутится, замираю и т.д.)

Интерес представляют случаи раздвоения повествующего и повествуемого «я» главного героя. Например, когда вводятся воспоминания, и нарратор рефлексировать по поводу событий и собственных переживаний прошлого и настоящего («Тихий спутник», «Ведун», «Счастливая»).

В рассказе «Счастливая» основная тема – сопоставление детского и взрослого мировосприятия. Единство темы передается за счет таких лексических повторов как: «счастлива», «счастье».

Да, один раз я была счастлива.

Я давно определила, что такое счастье, очень давно, - в шесть лет. А когда оно пришло ко мне, я его не сразу узнала. Но вспомнила, какое оно должно быть, и тогда поняла, что я счастлива.

Я помню: Мне шесть лет. Моей сестре – четыре...

- Лена! - говорю я громко и весело. - Лена! Я сегодня видела конку!

Лошади были белые и бежали скоро-скоро; сам вагон был красный или желтый, красивый, народа в нем сидело много, все чужие, так что могли друг с другом познакомиться и даже поиграть в какую-нибудь тихую игру. А сзади, на подножке стоял кондуктор, весь в золоте, - а, может быть, и не весь, а только немножко, на пуговицах, - и трубил в золотую трубу...
(«Счастливая» - Надежда Тэффи).

Такое повествование подразумевает большое временное расстояние между повествуемым и повествующим «я», представленными как связанные психофизической идентичностью. Взрослый нарратор повествует о своем детстве (*Я помню: мне шесть лет...*).

Маленькой девочке для полного счастья было достаточно просто прокатиться на конке, а взрослому человеку такая поездка виделась скучным и обыденным событием, не приносящим особого счастья.

Такое повествование применимо к характеристике нарратива-воспоминания.

Анализ прозы Тэффи позволяет определить личностные характеристики нарратора. Нарратор-женщина – самое частотное «я» в прозе Тэффи. Чаще всего, это образованная ироничная женщина. Редким примером нарратора-протагониста, отличного от этой женщины, является, например, нянька из рассказа «Сладкие воспоминания», в котором отмечаются особый языковой стиль и мировоззрение.

*«Смотрю я на **здесьних** детей, так **ажно** жалко! Не понимают они нашей русской елочки. Хороша была! **Особливо ежели** в деревне.*

*Помню, жила я у помещиков, у Еремеевых. Барин там особенный был. Образованный, сердитый. И любил, чтобы непременно самому к елке картонажи клеить. Бывало, еще месяца за полтора с барыней ссориться начинает. Та говорит: выпишем из Москвы - и хлопот никаких. И - и ни за что! И слушать не хочет. Накупит золотых бумажек, проволоки, все барынины картонки **раздерет**, запрется в кабинете и давай клей варить. **Вонища** от этого клея самая гнилая. У барыни мигрень, у сестрицы **евоной** под сердце подкатывает. Кота и того **мутило**. А он знай варит, да варит. Да так без малого неделю. Злющий делается, что пес на цепи. Ни тебе вовремя не поест, ни спать не ляжет. Выскочит, облает кого ни попадись и - опять к себе клеить. С лица весь черный, бородища в клею, руки в золоте. И главное, требовал, чтобы дети ничего не знали: хотел, чтобы сюрприз был. Ну, а дети, конечно, помнят, что на Рождество елка бывает, ну и, конечно, спрашивают. Скажешь "нет" - **ревут**. Скажешь "да" - барин выскочит, и тогда уж прямо святых выноси» («Сладкие воспоминания» Надежда Тэффи).*

Повествование ведется от лица няньки, которая является женщиной с низким уровнем образования. На это указывает употребление разговорной и просторечной лексики: *здесьних, ажно, особливо, ежели, вонища, мутило, евоной и т.д.*

Кроме того, встречаются некие «дамы», как в рассказе «Счастье», снабженном подзаголовком в скобках «Рассказ петербургской дамы» или рассказе «Собака» с подзаголовком в скобках «Рассказ незнакомки». Э. Хейбер отмечает, что вводя подобные элементы, Тэффи-автор дистанцирует себя от истории, исключая автобиографическое прочтение [Haber, 155]. Нарратор-мужчина довольно редок. Первичного автобиографического нарратора находим в рассказах «Психологический факт», «Из записок среднего беженца». В рассказах «Мудрый человек», «Нигде» мужчина-нарратор является рассказчиком вставных историй.

«И было дело вот как. Сидим мы как-то у нее вечерком, очень уютно, вспоминаем, какие в России супы были. Четырнадцать насчитали, а горох и забыли. Ну и смешно стало. То есть смеялась-то, конечно, она, я смеяться не люблю. Я скорее подсадовал на дефект памяти. Вот, значит, сидим, вспоминаем бывшее могущество, а мальчонка тут же.

– Дай, – говорит, – маман, карамельку.

А она отвечает:

– Нельзя больше, ты уже три съел.

А он ну канючить – дай да дай.

А я говорю, благородно шутя:

– Ну-ка пойдя сюда, я тебя отшлепаю.

А она и скажи мне фатальный пункт:

– Ну, где вам! Вы человек мягкий, вы его отшлепать не сможете.

И тут разверзлась пропасть у моих ног» («Мудрый человек» Надежда Тэффи).

«Я»-ребенок чаще всего присутствует во вставных историях типа «воспоминания», предваряемых короткой рамкой «Я помню...». Несколько

разновозрастных эпизодов наблюдаем в автобиографическом «Мой первый Толстой» («Мне девять лет», «Мне тринадцать лет»). Можно упомянуть также рассказ «Катерина Петровна» («...было мне около пяти лет»), «Счастливая» («Мне шесть лет, моей сестре четыре»), «В Америку» («Когда мне было лет семь...»). В последнем произведении в рассказ ребенка вплетается голос взрослого «я»: «Насколько я теперь понимаю, старшие дети не очень серьезно собирались в Америку» [Тэффи 2002: 167] .

Особый интерес при анализе нарратива представляют те произведения, составные элементы которых различаются по своим характеристикам, в том числе случаи существования двух и более типов нарратора в рамках одного произведения. В прозе Тэффи наблюдаем не только линейный нарратив, но и многослойные нарративные конструкции с переходом нарратора с одного уровня на другой. Такой переход может быть мотивирован и оформляется в виде рамки. Под рамками мы понимаем случаи перехода на тот или иной уровень наррации посредством «дискурса знания о некоторой иной ситуации» [Женетт, 1998: Металепсис].

При использовании рамок, позволяющих ввести вставную историю, первичный нарратор предваряет ее своими рассуждениями. При этом сама фраза, вводящая историю, например, «историю, которую хочу вам рассказать» и т.п., может и отсутствовать. Так, в рассказе «Вендетта» она есть («История, которую я хочу рассказать вам, произошла не очень давно...»), а в рассказе «Письма» видим непосредственный переход на вторичный уровень. Выход из вставной истории и возвращение на первичный уровень наррации в финале не обязателен.

Случаи немотивированной смены уровня наррации, как например, выход из диегесиса (мир первичного повествования) или наоборот неожиданное вхождение в него, вслед за Ж. Женетт, мы называем металепсисом [см. Женетт 1998: Металепсис]. Сам автор понимал металепсис как пересечение истории и рассказа, излагаемых событий и акта их изложения (когда либо сам повествователь вторгается в описываемый

мир, либо герой повествования выходит в мир, где происходит повествование).

Простейшим примером металеписа является апелляция к читателю и риторические вопросы, выводящие непричастного нарратора на уровень фиктивного читателя: *«Правда смешно?»*; *«кому в такое захоlustье нужно...»* («Мара Демиа») [Тэффи, 107-108]; *«... но, повторяю, брак их было дело решенное»* («Трагедия») [Тэффи, 161].

Неожиданный переход непричастного нарратора на уровень непричастного очевидца наблюдаем в двух из трех миниатюр, входящих в состав рассказа «Нигде». В двух из них нарратор неожиданно оказывается знакомой героев: *«Я знала эту девочку»*, *«Потом этот мальчик вырос и недавно рассказывал мне...»* [Тэффи, 184; 186]. Примечательно, что в третьей миниатюре нарративная структура иная: описание героя сопровождается вставной историей от его имени:

*« Об этой истории он теперь рассказывал мне:
— Я тогда был каким-то фантазером. Душа была беспокойная, точно дрожала от нетерпения. И все я искал чего-то. И все было не то и не то. И для меня как-то подходило лезть на горы».*

Для лучшей демонстрации описываемых явлений проанализируем рассказ «Воля». Он начинается с общих рассуждений о соотношении понятий «воля-свобода». Непричастный очевидец все же имеет некоторые индивидуальные характеристики: из оппозиции *здесь/у нас* (*Ничего здесь не разберешь - У нас было не так*) возникает предположение о нахождении его вне «дома». Дальнейшая оппозиция *мы-русские/иностранцы*, расширяет личностную характеристику. Затем, словами *«помню»* осуществляется смена на непричастного очевидца с одновременным введением вставной истории, героя которой нарратор затем *«потеряла из виду»*, из чего мы можем уже заключить, что нарратор – женщина. Затем вводится вставная история про брата-кадета, где нарратор становится второстепенным персонажем и проявляется более личностное отношение к рассказываемой истории.

Одновременно наблюдаем смену временной позиции – из истории про кадета-мальчика осуществляется переход к воспоминанию кадета-взрослого, а от него к вставной истории про медведя-музыканта и в ней же – апелляция к слушателю, роль которого выполняет первичный нарратор («представляете себе картину»). В этот момент образ кадета раздваивается – он как нарратор смотрит на себя же (на «картину») со стороны. Затем происходит возврат на уровень вставной истории про кадета.

Таким образом, к наиболее распространенным типам нарратора в прозе Н. Тэффи относятся: непричастный нарратор, непричастный очевидец, второстепенный персонаж, один из главных персонажей, автобиографический нарратор. Отметим, что в творчестве Тэффи, особенно более позднего периода, нередки примеры многослойных нарративных конструкций со сменой типа нарратора и уровня повествования.

2.2. Способы выражения модальности в рассказах Надежды Тэффи

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

Наиболее часто встречаются высказывания, содержащие субъективно-модальное, оценочно-характеризующее значение интенсивности и степени полноты выявления признака, действия и т.п. (высокая/слабая степень, неполнота).

Мы рассматривали ковер, благоговейно поглаживали. Вихрастый гимназист, брат Мерангова, даже понюхал. Ах, какой чудный ковер! Какой пушистый! («Восток»)

Синтаксическая структура «какой + имя прилагательное/существительное» выражает значение высокой оценки, высокой степени проявления признака (красоты). Кроме того, подобная синтаксическая структура относится к экспрессивным средствам русского языка. Междометие *ах* добавляет еще больше экспрессивности и эмоциональности данному высказыванию.

— *Опять пролила молоко, — брюзжал над ней старушечий голос. — И чего не на свое место села? Вот я маме скажу, она тебе задаст.*

Что «задаст» — это верно. Это без ошибки. Как задаст-задаст. Она только и делает, что задает. («Подземные корни»)

В тексте повтор слова «задаст» выражает значение интенсивности, высокую степень страха того, что последует наказание.

Лиза слышит свой острый визг. Глаза у нее закрыты. Кто-то вопит. Варвара? («Подземные корни»)

В толковом словаре С.И. Ожегова дано следующее определение: вопить – громко и протяжно кричать, выть, а так же петь, плакать с криком. В определении имеется семантический компонент «интенсивности», выраженной словами «слишком громко».

Он глянул на меня и протянул руку. Я ткнула в нее свой листок.

— *Ну?* — *спросил он.*

— *Что?* — *спросила я.*

— *Ну и до свиданья. Ответ прочтете в почтовом ящике.* («Чучело»)

Суффикс -ну-(ть) имеет значение «один раз произвести действие», например стучать - стукнуть, хлопать - хлопнуть. Обычно этот суффикс не используется для обозначения процессов (жить, трудиться, смеяться и т.п.). Здесь суффикс -ну мы видим в глаголе глянул от глядеть. Необычное использование словообразовательного средства создает значение неполноты действия и неожиданности его завершения. Поэтому глагол глянул обозначает однократное действие, а в данной ситуации неполноту действия (смотреть).

*Катя наладилась **было** (неполнота действия) опять думать про свадьбу, но тут мать высунула голову в окошко и говорит:*

- Катя-а! А Катя-а! Это ты с тарелки черносливицу взяла-а? («Катенька»).

Здесь слово *было* является частицей, благодаря которой возникает оценочно-характеризующее значение неполноты действия, неожиданного его прекращения.

Субъективно-модальные оценочно-характеризующее значение обычности или необычности какого-либо действия.

Но за дверью что-то заскреблось. Сняли цепочку. В щелку посмотрели — сначала один глаз, потом другой, и дверь открылась.

— Вам кого?

Пожилая, очень худая дама в оренбургском платке крест-накрест.

— Я к... мне к... к Лек...

*— Их еще нет, — сказала дама. — Войдите, присядьте, обождите. Они скоро будут. Чувствуйте себя **как дома!** («Чучело»)*

Фразеологизм как у себя дома – разг. Совершенно свободно, непосредственно, без стеснения (держать себя, чувствовать). Как у себя дома – это обычно, как всегда.

*Ей и жаловаться не надо. То зачем растрепанная, то зачем локти на столе, то грязные ногти, то носом дергаешь, то горбишься, то не так вилку, то чавкнула. Весь день, весь день! Лиза уже **притерпелась** к этому («Подземные корни»).*

Субъективно-модальное значение входит в основное значение глагола в качестве одного из семантических компонентов. В толковом словаре дается следующее определение: притерпеться – разг. привыкнуть к чему-нибудь (обычно неприятному, неудобному).

Субъективно-модальное оценочно-характеризующее значение соответствия или несоответствия требуемому, желаемому, ожидаемому.

Они могущественные и сильные мужчины. Они никогда не смеются и не шутят. У них нахмуренные брови, отрывистые голоса. Они жестоки. И даже пухлый Тулзин, у которого дрожат щеки, когда он сердится («Подземные корни»).

Частицы *даже* и выражают значение несоответствия ожидаемому и дополнительно значение исключительности.

В проанализированных рассказах Надежды Тэффи очень часто совмещаются несколько оценочно-характеризующих значений: интенсивности и длительность действия, однократность и небольшая степень. Кроме того, очень часто совмещается в одном высказывании оценочно-характеризующее значения. Примеров такого совмещения – предостаточно, потому что к собственно-оценочным значениям относятся эмоциональность, экспрессивность, а почти все рассматриваемые нами оценочно-характеризующие высказывания сопровождаются определенной эмоционально-экспрессивной окраской.

Исходя из вышеперечисленного, можно утверждать, что почти все оценочно-характеризующие субъективно-модальные значения содержат в себе соединения с собственно-оценочными значениями.

Среди всего разнообразия собственно-оценочных значений следует особо выделить эмоциональность.

Главным фонетическим средством выражения разнообразных модальных значений является **интонация**.

Интонация - совокупность характеристик звучащей речи, в которую входят мелодика, темп и ритм речи, интенсивность и тембр голоса, паузы и логические ударения. Мелодика речи создается повышением и понижением голоса в высказывании. Темп речи разнообразится ускорениями и замедлениями, с помощью которых осуществляется информационное членение текста. Речевой ритм опирается, прежде всего, на ритм дыхания, он вносит в речь упорядоченность, отклонения от которой способны передавать дополнительный смысл. Интенсивность звучащей речи обеспечивается силой

голоса, свидетельствующей о характере ситуации. Тембром голоса - индивидуальными голосовыми окрасками – передаются эмоционально-экспрессивные оттенки речи. Паузы добавляются к другим интонационным составляющим и способствуют смысловому выделению и членению речи на смысловые отрезки. Логические ударения выделяются усилением голоса, замедлением и паузами, с их помощью осуществляется смысловое выделение главного слова фразы. Таким образом, интонация выражает целый ряд смысловых характеристик высказывания как логических, так и эмоционально-экспрессивных.

— *Какая красота! какое нежное сочетание красок! И, действительно, какой наивный рисунок («Восток»).*

Здесь с помощью интонации передается высокая оценка и восхищение.

— *Эдакие слова произносить! Взять бы что ни на есть, да отстегать бы, так небось...* («Катенька»).

- *Ну и публика!* («Гильотина»)

Интонация способна выражать самые разные субъективно-модальные оценочные и эмоционально-экспрессивные семантические оттенки. Иногда одна и та же фраза, произнесённая с разной интонацией, приобретает противоположный смысл. Например, «Какая красота!» Это высказывание может иметь значение оценочно-характеризующее, т.е. значение положительной оценки вместе со значением интенсивности (высокой степени проявления признака), а также собственно-оценочное значение восхищения, а может передавать иронию или возмущение (даже гнев).

К словообразовательным средствам выражения субъективно-модальных значений относятся специальные морфемы, имеющие эмоционально-экспрессивное и оценочное значение.

В рассказах Надежды Тэффи основным словообразовательным средством выражения субъективно-модальных значений являются суффиксы. С помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов Надежда Тэффи

передает либо своё авторское положительное отношение к событию или герою, либо чаще вкладывает в речь своих персонажей эту положительную оценку и субъективно-модальное значение симпатии, удовольствия, удовлетворения:

Катенька сидит на своей качалке и мечтает «о нем». Через год ей будет шестнадцать лет, тогда можно будет венчаться и без разрешения митрополита. Но с кем венчаться-то, вот вопрос? («Катенька»).

Надежда Тэффи называет свою героиню уменьшительно-ласкательным именем *Катенька*, тем самым показывая сочувствие к ней, к ее жизни. Когда жизнь человека протекает серо и безрадостно, появляется желание придумать себе другую жизнь, более яркую и насыщенную событиями. Катенька, живущая с матерью на скромной даче, в письме подруге представляет дачу, как богатое имение, а соседский мальчишка в ее фантазиях становится молодым графом.

Для выражения положительной оценки используются чаще всего суффиксы: -к(а), -ик, -ок/ёк, -очк-, -юшк- (существительных); -еньк-/ -оньк-.

Часто встречается суффикс существительных -к-, особенно в именах собственных: — *Ну, Гришка Вагулов, ты скоро? — деловито справляется Тулзин и выволакивает свой чудесный платок.*

С помощью этого суффикса выражается иногда пренебрежительное отношение к человеку.

К лексическим средствам выражения субъективно-модальных значений мы относим междометия; частицы; слова в прямом оценочно-характеризующем значении; слова в переносном оценочно-характеризующем значении; метафора; лексические фразеологизмы.

1. Междометие.

Часть речи, включающая неизменяемые слова, обычно морфологически нечленимые и выступающие в речи как односоставные предложения, служащие для выражения эмоций (радость, удивление, возмущение,

раздражение, и др.), ощущений, душевных состояний и других реакций, не называя их.

- *Эге, Уткин! Да вы вот какой! У вас теперь и лошадь своя! А кто же у вас кучером? Сами, что ли, хе-хе-хе!* («Даровой конь»).

Междометия типа «хе-хе-хе», «хэх» являются звукоподражательными, но тем не менее в них можно обнаружить ту или иную эмоцию, например, в приведенном высказывании «хе-хе-хе» сопровождается иронией.

- *Ах ты, Господи помилуй! — высунулись две головы* («Катенька»).

- *А ей-богу, барин! Вы не пугайтесь* («Даровой конь»).

- *уходите навсегда, на всю жизнь, на всю жизнь... Ха-ха-ха!* («Демоническая женщина»)

- *Скажи, что, мол, семейные обстоятельства, гм... приращение семейства* («Даровой конь»)

2. Частицы.

В нашем материале мы обнаружили частицы: же, ну, ну и, вот, ну вот, как наиболее частотные.

Со значением удивления: **Вот** это ковер! **Вот** тот, который на стене («Восток»).

— **Вот** тебе «бэмэнэ!» («Восток») – в данном случае передает возмущение героя, узнавшего, о подделки ножа.

Со значением согласия, утверждения: **Ну**, сведут еще, сведут! («Даровой конь»).

С усилительным значением: - *Чудесный у вас конь-то, Николай Иванович, - сказал соседний лавочник. - Беспременно у вас этого коня сведут* («Даровой конь»).

- *Через год ей будет шестнадцать лет, тогда можно будет венчаться и без разрешения митрополита. Но с кем венчаться-то, вот вопрос?* («Катенька»)

3. Слова в прямом значении.

В русском языке существует огромное количество слов, прежде всего существительных, обладающих оценочно-характеризующим значением. Это значит, что слова не столько называют предметы, сколько их характеризуют, оценивают. Обычно такие слова относятся к разговорному стилю или просторечию, т.е. это бранные, грубые слова с субъективно-модальным значением.

- *Скатуна!* - крикнул Уткин. («Даровой конь»)

- *Врешь ты, мерзавец! Конский холоп!* («Даровой конь»)

- *Дура баба!* - Гриша весь красный. Ему неловко перед товарищами, что какая-то грязная старуха им командует («Подземные корни»)

В рассказах Надежды Тэффи встречаются просторечно-сниженные, бранные выражения в речи героев для выражения разнообразных субъективно-модальных значений, прежде всего для неодобрительного отношения к предметам и людям, порицания, досады, возмущения, недовольства и т.п.

Таким образом, в результате проведённого анализа рассказов Надежды Тэффи установлено, что в текстах используются разнообразные способы передачи субъективного отношения автора к своим героям, а также персонажей рассказов к тому, о чём они говорят. Мы обнаружили самые разные языковые средства выражения модальности, которые квалифицировали в зависимости от их принадлежности к тому или иному уровню языка: 1) фонетические средства (интонация); 2) словообразовательные (уменьшительно-ласкательный и увеличительный суффиксы); 3) лексические средства с модально-оценочной семантикой (междометия, модальные частицы, слова в прямом значении).

2.3. Словесный ряд в рассказах Надежды Тэффи

Изучение словесного ряда – актуальная проблема современной филологии, которая связана с повторяемостью принципов организации текста. Можно предположить, что изучение структуры текста напрямую связано с изучением феномена языковой композиции. Языковая композиция является основой построения целого текста, так как именно в составе языковой композиции можно рассматривать употребление межтекстовых

словесных рядов как ее компонента. Динамика повествования – это следствие динамического развертывания и взаимодействия словесных рядов.

Анализ словесных рядов, которые используются в прозе Надежды Тэффи, и описание их разновидности вызывает особый интерес, так как они характеризуют индивидуальный стиль писателя, его менталитет и культурный уровень.

Например, в рассказе «Брошечка» разыгрывается целая семейная драма из-за маленькой брошечки с красноватым камушком. Брошка становится причиной ссоры и развода в семье Шариковых. При помощи словесных рядов можно рассмотреть несколько образов брошки:

1) «брошечка-загадка, которую нужно разгадать».

...Шариков увидал на полу, около дивана, на котором он спал, маленькую брошечку с красноватым камешком. Шариков поднял брошечку, рассматривал и думал: — У жены такой вещицы нет.

Вечером Шариков вошел в уборную Крутомирской и, лукаво улыбаясь, подал ей брошечку, завернутую в бумагу: — Я вас не понимаю! Это, очевидно, шутка! Я не ношу серебряной дряни с фальшивым стеклом.

— Тогда все ясно. Брошка, которую вы мне тыкали в нос, принадлежит Чибисову. Он ее здесь потерял.

2) «брошечка - огонь, который обжигает руки».

— Я всегда знала, что я для вас ничтожество! Но я не позволю играть честью женщины!.. Берите эту гадость! Берите! Я не хочу до нее дотрагиваться: она, может быть, ядовитая!

— Возьмите эту дрянь, она жжет мне руки!

3) «брошечка - сокровище, которое никому не нужно и от которого нужно избавиться».

Вечером Шариков вошел в уборную Крутомирской и, лукаво улыбаясь, подал ей брошечку, завернутую в бумагу. — Позвольте вам преподнести, хе-хе!

— Подарите эту дрянь вашей горничной.

Он **швырнул** брошку на стол и вышел.

Шарикова долго плакала. От одиннадцати до без четверти два. Затем **запаквала** брошечку в коробку из-под духов и написала письмо.

Присланную вами, очевидно, чтобы оскорбить меня, штуку я **отдал** швейцарихе.

— Он, барыня-голубушка, **подарил** мне брошечку, а она и **пропади**. Уж я искала, искала, с ног сбилась, да, видно, лихой человек **скрал**.

Все это создает необычный образ брошечки - «брошечка – яблоко раздора». В данном рассказе очень широк семантический радиус эмотивной лексики. В формировании образных ассоциаций участвует грубая, вульгарная лексика: *швырнул, бросила, дрянь*. При изображении персонажей активно употребляются образные номинации: *засопел, вспылил*. Таким образом, брошечка служит причиной негативного настроения героев по отношению друг другу, плохого настроения, ссоры.

В рассказе «Жизнь и воротник» показано, как воротничок постепенно овладевает главной героиней рассказа Олечкой Розовой. Вследствие власти воротничка, героиня... **стала вести странную жизнь. Не свою. Воротничковую** жизнь. А воротничок был какого-то неясного, путаного стиля, и Олечка, угождая ему, совсем сбилась с толку; Олечка **слабела** все больше и больше в этой борьбе, а воротничок **укреплялся и властвовал**; она **скоро опустила руки и поплыла по течению**, которым ловко **управлял подлый воротник**.

Показывая власть вещи над женским характером, Н.А. Тэффи доводит ситуацию до абсурда, используя прием замещения: воротник становится личностью, способной принимать решения, говорить, совершать поступки, а его обладательница - «русская дура» Олечка Розова - становится приложением к нему, зависит от него.

Она **обстригла волоса, стала курить и громко хохотала**, если слышала какую-нибудь двусмысленность.

Где-то в глубине души еще теплилось в ней сознание всего ужаса ее положения, и иногда по ночам или даже днем, когда воротничок стирался, она рыдала и молилась, но не находила выхода.

В рассказе «Жизнь и воротник» писательница показывает, как человек становится рабом, подчиняя душу «не имеющему души», которому не может противиться Олечка Розова.

В рассказе «За стеной» главными героями являются две женщины – мадам Шранк и мадам Лазенская.

Словесный ряд 1. Описание праздничного стола.

«Кулич положительно не удался. Кривой, с наплывшей сверху коркой, облепленный миндалинами, он был похож на старый, гнилой мухомор, разбухший от осеннего дождя. Даже воткнутая в него пышная роза не придавала ему желанной стройности. Она низко свесила свою алую головку, словно рассматривая большую заплатку, украшавшую серую чайную скатерть, и еще более подчеркивая кособокость своего пьедестал».

На примере этого словесного ряда мы можем предположить, что автор сравнивает продукты на столе с персонажами произведения, тщетно пытающимися хорошо выглядеть, но их попытки воспринимаются также убого, как и неудавшийся кулич хозяйки. Описание яств и стола, убогость обстановки, говорят читателям о запустении и в душах женщин. Но они, словно сговорившись, решили не обращать на это внимание. Удивительно красочно юмористка описывает пасхальное угощение, которое также не оставляло желать лучшего.

Мадам Шранк и мадам Лазенская представляют собой два разных социальных типа героинь, но все-таки очень похожих. У этих двух героинь, живущих под одной крышей, которые собираются по вечерам для того, чтобы мадам Шранк уязвила Лизавету Ивановну, а та, оправдываясь и смущаясь, терпела ее выходки, очень разное представление о счастье, что можно представить в следующих словесных рядах:

Словесный ряд 2. Мадам Лазенская

«Все ее маленькое острое личико со взбитыми жиденькими волосами и грязной лиловой ленточкой на сморщенной шее выражало напряженное ожидание. Приподняв безволосые, подчеркнутые спичкой брови, она то с интересом разглядывала покрытую вязаной салфеткой этажерку, которую видела ежедневно в продолжение девяти лет, то, опустив глаза и собрав в комочек беззубый ротик, скромно теребила обшитый рваным кружевом носовой платочек.

– Хю-хю-хю! – свистит гостя, бросая кокетливый взгляд на этажерку. – Женщина должна благоухать. Тонкие духи действуют на сердце... Я люблю тонкие духи!

Потом, когда слезы иссякли и чувство острой обиды притупилось и успокоилось, она встала, подошла к комоду и, выдвинув верхний ящик, вытащила завернутый в шелковую тряпочку флакон. Она осторожно вынула пробку и медленно потянулась носом вперед, вдыхая содержимое вздрагивающими ноздрями. Затем снова заботливо завернула флакон и тихо и ласково, словно спеленутого ребенка, уложила его на прежнее место».

Мадам Лазенская изображена очень мягкой женщиной, по характеру она является ребенком, именно поэтому она описывается при помощи уменьшительно-ласкательных слов и словосочетаний (маленькое личико, жиденькие волосы, беззубый ротик и т.д.). Она расходует запас материнской нежности на флакончик с духами. Именно в этих скляночках она находит спасение.

Ей противопоставляется мадам Шранк, которая по характеру жесткая, своенравная женщина, поэтому она описывается грубыми словосочетаниями (толстая, отвисшие щеки, круглый живот и т.д.)

Словесный ряд 3. Мадам Шранк.

Хозяйка, толстая брюнетка, с отвисшими, как у сердитого бульдога, щеками, важно ходит вокруг стола, разглаживая серый, вышитый передник на своем круглом животе.

– Я правду говорю, – **гудит** хозяйка. – К вам в комнату войдешь – как палкой по носу. И банки, и склянки, и флаконы, и одеколоны. **Ума большого не вижу**, чтобы морить себя голодом – на духи деньги копить! Ужасная прелесть, – **аромат на три комнаты, а лицо с кулачок.**

– Так, я вспомнила смешное, – пугается мадам Лазенская, – вы вчера рассказали про того старика...

Лицо мадам Шранк **медленно растягивается в улыбку**; глаза щурятся, **углы рта глубоко въезжают в мягкие щеки.**

– Го-го-го! «Позвольте, сударыня, вас проводить...» **Оборачиваюсь: Господи!** Ножки тоненькие, еле стоит, обеими руками за палку держится... Нос синий – весь бровь седой... Был у меня один нахлебник – **молодой, красивый, адмирала сын.** Он сам из Харькова, в Петербург приехал экзамен на генерала держать на штатского... У вас, говорит, мадам Шранк, на щеках **розы лепестки...**

- **Деньги** нужно копить. Вот когда муж был жив да у меня в ушах **бриллианты с кулак** болтались, поверьте, совсем иначе ко мне люди относились. Что ни скажу – все умно было. Теперь небось никто не кричит про мой ум, а как вспомню, так и тогда все одни глупости говорила. **Деньги – великое дело.** Будь у вас деньги, вы бы тоже умнее всех были, и **полковники бы у вас в гостях сидели, и приз бы за красоту получили.**

Мадам Шранк такой же ребенок, как и мадам Лазенская, только скрывающий свою природу, стесняющийся самого себя. Сначала она выступает такой, какой ей быть надлежит, - и вдруг она начинает врать (про старика, про сына адмирала, про богатство), действовать совершенно по-детски (дети часто обманывают с целью приукрасить, похвастаться). Для нее счастье заключается в деньгах. Она считает, что, если у человека есть деньги, значит будет и уважение со стороны окружающих, и внимание противоположного пола и т.д.

В этом рассказе Надежда Тэффи изобразила женщин, которые существуют в замкнутом бытовом пространстве, заполненном их

фантазиями, воображаемыми ценностями, которые предельно снижены, «заземлены».

В рассказе «Демоническая женщина» портрет героини строится при помощи следующих словесных рядов:

Демоническая женщина отличается от женщины обыкновенной, прежде всего, манерой одеваться. Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой «для цианистого калия, который ей непременно принесут в следующий вторник», стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке.

Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть полагается. Так, например, пояс демоническая женщина позволит себе надеть только на голову, серьгу на лоб или на шею, кольцо на большой палец, часы на ногу.

За столом демоническая женщина ничего не ест.

Общественное положение демоническая женщина может занимать самое разнообразное, но большей частью она – актриса.

Иногда просто разведенная жена.

Но всегда у нее есть какая-то тайна, какой-то не то надрыв, не то разрыв, о которой нельзя говорить, которого никто не знает и не должен знать.

Демоническая женщина всегда чувствует стремление к литературе.

И часто втайне пишет новеллы и стихотворения в прозе. Она никому не читает их.

– Отчего я смотрю на вас? Я вам скажу. Слушайте меня, смотрите на меня... Я хочу – вы слышите? – я хочу, чтобы вы дали мне сейчас же – вы слышите? – сейчас же двадцать пять рублей. Я этого хочу. Слышите? Хочу. Чтобы именно вы, именно мне, именно дали, именно двадцать пять рублей. Я хочу! Я твварь!... Теперь идите... идите... не оборачиваясь, уходите скорей, скорей... Ха-ха-ха!

– Да. Здесь чувствуется *тайна*.

В этом рассказе описываются дамы, которые пытаются обратить на себя внимание необычным поведением, вызывающей одеждой. В силу собирательности данного образа у героини нет имени, на ее месте может быть любая другая героиня рассказов Н.А. Тэффи.

В этих словесных рядах и вообще во всем описании видна авторская ирония. Очень точно назвала ее Н. Мельникова-Папоушек: «претенциозная барыня-кривляка, бьющая на эффект» [Мельникова-Папоушек, 150]. В этом определении и классовая характеристика - «барыня», и психологическая - «кривляка». Все вместе дает незабываемый образ. Здесь комический пафос достигается за счет гиперболизации обычной обстановки. Прежде всего гиперболизация заключается в разнице воображаемой и существующей в действительности.

Н.А. Тэффи изображает поведение персонажей в момент переживаемого счастья предельно детально, подробно и в гиперболизированной форме. А т.к. демоническая женщина чувствует себя счастливой, зависимой от разных вещей и предметов одежды, то гиперболизация, доведенная до абсурда, в данном рассказе достигает своего наивысшего расцвета.

Через внешнюю характеристику Н.А. Тэффи дает косвенное описание эмоционального состояния героини. Следовательно, за внешним видом персонажа у Н.А. Тэффи стоит внутреннее переживание эмоций, которые передаются при помощи словесных рядов. Они могут сопровождать основное портретное описание персонажа или психологическое состояние героя.

Глава 3. Материалы факультативного курса для школьников 10-11 классов

Пояснительная записка

Программа факультативного курса «Лингвистический анализ художественных текстов» рассчитана на учащихся 10-11 классов общеобразовательных школ.

Цель курса: развитие умений и навыков филологического анализа литературного произведения, полученных в 5—9 классах на основе системы знания по теории литературы и русскому языку. Данный элективный курс имеет прежде всего практическую направленность, т.е. предназначается для развития их умений и навыков.

Задачи курса:

- научить видеть эстетические возможности основных единиц языка (звука, морфемы, слова, предложения).
- обучить целостному анализу литературного произведения и выявлению своеобразия его художественного содержания на основе анализа художественной формы, причем с опорой не только на знание теории литературы, но и на знания о структуре текстов разных типов и о системе единиц языка, полученные в ходе изучения курса русского языка.
- обеспечить практическое использование лингвистических знаний и умений в самостоятельной работе по анализу художественного текста.

Факультативный курс «Лингвистический анализ художественных текстов» предпрофильной подготовки учащихся 10-11 классов является дополнением к учебным предметам русского языка и литературы, изучаемых на углубленном уровне в профильных классах.

Курс обеспечивает как работу учащихся под руководством учителя, так и самостоятельные наблюдения над различными источниками.

Занятия предусматривают различные формы, как традиционные, так и современные: элементы школьной лекции, семинары, тематические беседы и обсуждения, дискуссии. Предусмотрена научно-исследовательская деятельность старшеклассников, включающая следующие этапы: постановка проблемы исследования, сбор и анализ материалов, выполнение проекта (обобщение и анализ материалов), формулирование собственных выводов.

Требования к уровню подготовки учащихся

В результате работы по программе элективного курса учащиеся должны:

- осуществлять анализ художественного произведения или группы произведений в заданном аспекте (образ рассказчика, образ автора, авторская позиция и средства ее выражения, авторское отношение к герою и др.).
- производить целостный анализ произведений.
- строить письменное высказывание (сочинение) на основе анализа художественного произведения.

Содержание факультативного курса

Название тем курса	Кол-во часов	Элементы содержания	Вид деятельности
Вводное занятие о курсе «Лингвистический анализ художественного текста»	1	Понятийный аппарат анализа художественного текста. Русские ученые-лингвисты об исследовании художественного текста.	Лекция
Автор, «образ автора».	2	Образ автора как	Анализ

Индивидуально-языковой стиль писателя.		текстообразующая основа художественного текста. Средства, обнаруживающие присутствие автора в тексте.	текстов
Речевые маски автора.	1	Типы нарраторов (повествователей). Рассказчик, всеведущий, непричастный нарратор, непричастный очевидец, персонажи текста.	Работа с текстом
Оценка в тексте.	1	Уметь видеть средства выражения авторской оценки в тексте, авторская модальность.	Анализ текста
Тема текста и средства ее выражения.	1	Развертывание темы при помощи словесных рядов. Тематические группы слов.	Анализ текста
Лингвистическое комментирование.	2	Устаревшие слова. Необычные грамматические формы.	Работа с текстом
Лексические и грамматические средства связи.	2	Текстообразующая роль лексических и грамматических средств. Изобразительно-выразительные средства. Метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворение, гиперболы, литота.	Анализ текстов
Обобщающее занятие.	2		

Заключение

Исследовав и проанализировав аспекты, касающиеся проблемы выражения образа автора как филологическую категории в рассказах Надежды Тэффи, мы пришли к следующим выводам.

Понятие «образ автора» 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, М. М. Бахтин, А.И.Горшков.

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.

Образ автора является тем связующим звеном, которое многоликость поэзии Надежды Тэффи в единую систему. Своеобразие творчества Надежды Тэффи заключается в том, что автор, обычно скрытый, предстаёт в живом облике.

В рассказах Надежды Тэффи мы находим различные типы нарратора. Это такие как:

1) Непричастный нарратор – не участвует в событиях произведения, находится «над» произведением («Выслужился», «Проворство рук», «Явдоха», «Флирт» и т.д.)

2) Непричастный очевидец – все знает о событиях произведения, присутствует, но не участвует («Два романа с иностранцами»)

3) Второстепенный персонаж – присутствует в истории, в которой центральной фигурой является иное лицо («Патриот»).

4) Один из главных персонажей - является полноценным и равноправным участником событий наряду с другими персонажами («Дядя Полкаша»)

5) Автобиографический нарратор («Они поют»).

Образы автора и героя часто становятся взаимопроникающими и взаимопереходящими. Писательница с легкостью растворяется в своих персонажах.

В результате анализа материала в аспекте анализа языковых средств выражения субъективно-модальных значений, приходим к выводу, что в рассказах используются разнообразные средства языка для выражения образа автора, т.к. в каждой выделенной языковой единице содержится мнение, мысли и чувства самого автора. Нами были выявлены следующие языковые средства выражения субъективной (авторской) модальности.

В рассказах ярко представлены модальные частицы, служащие для передачи дополнительного значения смысла в тексте или в речи говорящего, усиливающие эмоциональную сторону и акцентирующие внимание слушающих.

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.

Большое количество модальных слов помогает выразить различные значения и их оттенки:

- уверенность – конечно; правда; в самом деле; действительно; разумеется; бесспорно; очевидно;

- неуверенность – может быть; кажется; право; наверно; пожалуй; должно быть;

- эмоциональное отношение к действительности – к счастью; к несчастью; к удивлению; к своему ужасу.

Каждый оттенок модальности соответствует определенной речевой ситуации. Преобладание модальных слов со значением сомнения отражает цель автора – показать духовное состояние общества.

В произведениях писателя слово часто употребляется в своеобразном, переносном 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.

Библиографический список

1. Ахметова Г. Д. Языковые процессы в современной русской прозе (на рубеже XX-XXI вв.). Новосибирск : Наука, 2008.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975 .– 502 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979 – 424 с.
4. Бонецкая Н. К. Образ автора как эстетическая категория. – М.: Наука, 1986 – С. 15 – 24
5. Бочкарева Е. В. Комическое в художественном мире Н. А. Тэффи: дис. На соискание науч. степени канд. филологич. наук: 10.01.01 / Елена Владимировна Бочкарева. – Ульяновск, 2009. – 212 с.
6. Валгина Н. С. Теория текста : учеб. пособие. М., 2003.– 173 с.
7. Василенко Л. И. Модальные слова как средство авторизации текста. – НДВШ, Филологические науки, 2002, № 4 – 151 с.
8. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Академии Наук СССР, 1963 – 255 с.
9. Виноградов В. В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Избр. труды. Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975 – 559 с.
10. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959 – 655 с.
11. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981 – 320 с.
12. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981 – 139 с.
13. Горшков А.И. Русская словесность: от слова к словесности: 10 – 11 кл.: 9-е изд. – М.: Просвещение, 2010. – 492 с. – илл.
14. Горшков А.И. Стилистика русского языка. Стилистика текста и функциональная стилистика. — М.: Астрель, 2006. — 367 с.

15. Женетт Ж. Работы по поэтике. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998
URL: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm>.
16. Крупчанов Л.М. Введение в литературоведение : учебник для академического бакалавриата / Л. М. Крупчанов [и др.] ; под общей редакцией Л. М. Крупчанова. — 3-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2019. — 479 с.
17. Латкина Т. В. Языковая картина мира автора // Современные проблемы науки и образования. Филологические науки. – 2010 – №5. –С.39 – 44
18. Лотман Ю.М. О разграничении лингвистического и литературоведческого понятий структуры // Вопр. языкознания. – Л., 1963 – С. 24 – 25, 80
19. Мельникова-Папоушек. Н.Тэффи // Творчество Н.Тэффи и русский литературный процесс 1 пол. XX века. - М , 1999 - С. 150-151.
20. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. Ок. 100000 слов, терминов и фразеологических выражений/С.И.Ожегов; под ред. проф. Л.И.Скворцова. 28-е изд., перераб. – М.: ООО «Издательство «Мир и образование», 2014 – 1365 с.
21. Орлова Е. И. Образ автора в литературном произведении : учеб. пособие. М., 2008 – 44 с.
22. 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
23. Сухомлина Т. А. Понятие автор и его значение в тексте / Т. А. Сухомлина // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2014. - №2. – С. 138-140.
24. Тэффи Н.А. Весна // Тэффи Н.А. Всё о любви: Рассказы. Повесть. Роман. М.: Политиздат, 1991. — С. 49.
25. Тэффи Н.А. И времени не стало.// Тэффи Н.А. Смешное в печальном. Рассказы, роман, портреты современников. М.: Советский писатель, 1992. – 428 с.

26. Тэффи Н.А. Лиза// Тэффи Н.А. Всё о любви: Рассказы. Повесть. Роман. М.: Политиздат, 1991. – 211 с.
27. Тэффи Н.А. Чертик в баночке // Тэффи Н.А. Всё о любви: Рассказы. Повесть. Роман. М.: Политиздат, 1991.- 340 с.
28. Тэффи Антология Сатиры и Юмора России XX века. Том 12. – М.: Эксмо, 2007. – 544 с.
29. Тэффи Н. А. Где-то в тылу // Тэффи Н.А. Всё о любви: Рассказы. Повесть. Роман. М.: Политиздат, 1991. – 450 с.
30. Тэффи Н. А. Антология Сатиры и Юмора России XX века. Т. 12/ Н. А. Тэффи; М.: Эксмо, 2008. 544 с.
31. Тэффи Н. А. Собр. соч.: В 5 т./Сост. И. Владимиров. Т. 1. М.: Книжный клуб «Книговек», 2011. 480 с.
32. Тэффи Н. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Юмористические рассказы; И стало так...: Сборники рассказов/Сост. И. Владимиров. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – 480 с.
33. Тэффи Н. Л. Собрание сочинений. Том 2: Неживой зверь/Сост. и подгот. текстов Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. — М.: Лаком, 1997. — С.7. 13.
34. Тэффи Н. На острове моих воспоминаний... / Сост., вступ. ст. и подготовка текстов Е.М. Трубиловой. – Тихвин, 2016. – 252 с.
35. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.
36. Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети 20 века // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980.– с. 415
37. Шведова Н.Ю. Русская грамматика. Т.2: Синтаксис / Н.Ю.Шведова – М.: Наука, 1980. – 717 с.
38. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.
39. Шанский Н. М., Тихонов А. Н.. Современный русский язык. Учеб. для студентов пед. ин-тов – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.

40. Шмид В. Нарратология. Учебник. Изд 2-е., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры., 2008.