

3.1. Категория модальности

Художественный текст обладает набором универсальных функционально-семантических и стилистических категорий, которые эксплицируют аспект структуры языка и определяют его функциональную значимость. Это категории модальности, персонажа, источника информации, «образ автора», «образ повествователя», «образ читателя», категории времени, пространства и др. Связь внутрилингвистического и экстралингвистического в художественной речи, особенности взаимодействия лексико-семантического и синтаксического уровней в организации речевой структуры определяют функционально-стилистические значения данных категорий. Кроме того, они являются и основным стилеобразующим фактором, поскольку, эксплицируясь определенным набором языковых средств, обуславливая взаимодействие функционально-семантических и тематических полей, способствуют ассоциативным контаминациям, которые и порождают определенные стилистические эффекты.

Категория модальности – одна из важнейших семантических, или «понятийных» категорий [66], отражающая аспект функционирования языка. «Модальное значение есть специфическое значение синтаксического построения, оно может быть присуще только конструкции в целом. Значение неотделимо от формы, они образуют нерасчленимое единство» [254, с. 19]. Исследователи различают следующие модальные категории: 1) модальность в узком смысле – отношение высказывания к действительности (объективная модальность реальности/ирреальности); 2) персуазивность – оценка содержания с точки зрения достоверности/недостоверности [257]; 3) целеустановка (вопросительность/невопросительность [257]; 4) авторизация – указание на источник информации [112; 235]; 5) оценочность – указание на положительное/отрицательное отношение к описываемым событиям [257]; 6) экспрессивность – наличие /отсутствие выразительной образности, которая используется говорящим для эмоционального воздействия на слушающего [76]; 7) антропоцентричность – субъективно-модальное значение высказывания, находящее выражение в личном местоимении *я* [212]. Модальные значения в художественном тексте имеют более широкий спектр языкового выражения по сравнению с предложением, хотя, по выражению В.В. Виноградова, типизованы [66]. Категория модальности в художественном произведении пронизывает все языковые уровни, формируя другие текстовые категории: времени и пространства, «образ автора», «образ повествователя» – и потому тесно связана с экспрессивной функцией языка.

Художественная речь всегда объективирована, поскольку модальные значения определяются субъектом речи, который, абстрагируясь от реального производителя речи, приобретает в тексте самостоятельное значение. «Модальность – это развитие семантического поля, базирующегося вокруг «я», то есть субъекта говорящего. Это одно из трех возможных направлений развития

«субъективности» в языке» [123, с.45]. Таким образом, субъектная модальность выступает в качестве речевой формы семантико-синтаксической и стилистической структуры художественного текста. Проследим экспликацию данной категории в прозе и поэзии.

В «Лирическом отступлении о школьных оценках» из поэмы «Двести десять шагов» Р. Рождественского – 9 БИ, не совпадающих со строфами, но четко отграниченных смысловыми рамками, что, с одной стороны, определяет структуру стихотворения, а с другой – уже является средством ярко выраженной модальности: герой спешит жить. Такое денотативное содержание модальности складывается как результат смыслового членения текста на БИ. Графическое, или пространственное размещение строк в стихотворении усиливает вертикальный, ассоциативный аспект его смысловой значимости. Более того, вертикальной связностью компенсируется отсутствие линейной семантической связности БИ. И эта вертикальная связь выражена лексическим повтором *Не успеваю. / Не успеваю...* со значением интенсивности движения; то есть модальные значения у Р. Рождественского проявляются уже на композиционном уровне. Кроме того, особенности построения текста проявляются в дистантности 1-го БИ, который выполняет функцию обрамления: *В школе когда-то были оценки / две: / «успевает» / и «не успевают» <...> Я бы, конечно, / исправил оценки!.. / Не успеваю. / Не успеваю* (1-й БИ). В результате грамматического варьирования лексем наблюдается семантико-стилистический сдвиг: личные формы презенса *успевает, не успевают* в обобщенно-личном значении в первой части БИ, имеющие четкую функционально-стилистическую принадлежность к официально-деловому стилю, во второй части блока меняют свое стилистическое задание, переводя прямое значение в план метафорического. Причем повторенный дважды, глагол усиливает выражение ирреального действия – неосуществимость желания. Следующие БИ выступают аргументацией 1-го блока, точнее второй его части. И в качестве доминанты во всех БИ употребляется глагольная форма *не успеваю* как мотивированное выражение спонтанности, прерывистости речи, то есть разговорности. Следовательно, модальной «нагруженности» синтаксической структуры поэтического текста.

В стихотворении Е. Евтушенко «Поющая дамба» нет графического деления на строфы, что, скорее всего, является стилистически маркированным признаком растерянности повествователя, стремлением сдержать нахлынувшие чувства. Но семантически текст можно сегментировать на 7 БИ, границы между которыми размыты. И эта нечеткость смыслового признака при сегментировании поэтического текста также является определенным фактом субъективной модальности – сожаление об ушедшей молодости: *а я – / между зрелостью и... – / понимаете – / и...* Кроме того, блоки контаминируются, в результате чего происходит варьирование модальных значений: в одних случаях проявляется оттенок доброй зависти, вызванной воспоминаниями: *по дамбе над жизнью, / ...по дамбе над криками чаек, / ...идут выпускницы – все в белом, / как будто бы*

гроздя черемух (1-й БИ) – По дамбе над Волгой, / ...касая девических платьев – / как мира другого касая (6-й БИ); в других – оттенок растерянности, неуверенности, грусти: Старую, / старую – / на склад, переполненный хламом, похож (3-й БИ) – И я ощущаю пропажу, / которую вам не понять. / Ах, мне бы «испорченность» вашу, / но поздно ее перенять (7-й БИ).

В поэтическом тексте в результате переплетения субъективно-модальных значений происходит варьирование смысла – изменение значения языковых единиц в контексте как условие формирования их контекстуальной значимости (или валеризации) [278, с. 40], о которой говорил еще Ф. де Соссюр, определяя системный характер дихотомии «значение – значимость» (signification – valeur). На значимости как системной характеристике языкового знака и основывается валеризация лексических компонентов поэтического текста: «...принадлежность текста к определенной функциональной сфере обуславливает использование в нем слов в устойчивом системном значении или же создает предпосылки для развития семантического процесса (контекстуального изменения семантического объема языковых единиц, появления коннотативных и метафорических значений, смысловых приращений и т. д.). Поэтические тексты, в которых сама структура приобретает эстетическую значимость и которые организуются так, чтобы в них ощущалась игра смыслов, используют семантическую структуру слова в системе языка как необходимую основу для развития семантического процесса» [220, с. 126].

Однако развитие функционального содержания дистантных структур еще не устанавливает модальности всего текста, которая является результатом создания художественного образа. Модальная «нагруженность» поэтического текста, проявляющаяся уже на грамматическом уровне, вкуче с лексико-грамматической структурой определяет его ритм. Ступенчатое пространственное размещение строк требует особого интонирования, перераспределяя актуальную значимость синтагм. Так, у Рождественского односоставные предложения 2-го и 8-го БИ воспринимаются в контексте всего стихотворения как асемантические структуры: *Мир из бетона. / Мир из железа. / Аэродромный разбойничий рокот...* (2-й БИ); *Керчь и Калькутта, / Волга и Висла.* (8-й БИ). Однако, если сопоставить их содержания, устанавливается общность семантико-синтаксических отношений, которые складываются между этими структурами и следующими как между определяемыми и определяющими; то есть первые структуры можно рассматривать как отправную точку ритмической организации, способствующей усилению эмоционального и изобразительного эффекта, так как содержательные особенности номинативных предложений имеют различную модальную окрашенность: первая – отрицательную (оттенок раздражения), вторая – положительную. Их отношения выступают в качестве корреляции ритма: семантика процесса, движения как выражение ритмов жизни: *Не успеваю / довериться лесу. / Птицу послушать. / Ветку потрогать...* (2-й БИ); *То улетаю, / то отплываю. / Надо бы, / надо бы остановиться! / Не успеваю. / Не успеваю...*

Эллиптичность структур, асиндетон усиливают динамику повествования. Конструкции с обобщенным субъектом действия приносят различные модальные оттенки при выражении состояния лирического героя: неудовлетворенность собой, бессилие перед жизненным ритмом и даже пассивность героя, а вкрапление разговорных элементов – оттенок раздражения: *Время жалею. / Недели мусолю. / С кем-то / о чем-то / бессмысленно спорю* (3-й БИ); *Книги / квартиру / заполонили. / Я прочитать их / не успеваю!..* (4-й БИ); *Знаю, / что скоро метели подуют. / От непонятной хандры / изнываю... / Надо бы / попросту сесть и подумать! / Надо бы... / Надо бы... / Не успеваю!* (7-й БИ). Модальность раздраженности, бессилия четко проявляется и в лексическом повторе, который в структуре поэтического текста «связан с накоплением качества, трансформацией смысла, а посему он не тавтологичен; более того – он неповторим» [254, с. 101].

Являясь отражением эквивалентных логико-синтаксических отношений (объемы понятий частично совпадают), грамматическая структура БИ поэтических текстов характеризуется семантической емкостью. Смысловая объемность объясняется семантическим сдвигом значений определенных конструкций по пути метафоризации и даже оправданным с общезыковой точки зрения аграмматизмом. Например, в поэме Евгу Щенко: *По дамбе над Волгой, / по дамбе над спящей Казанью, / по дамбе над жизнью, / ...по дамбе над криками чаек, / природою удочеренных, / идут выпускницы – все в белом, / как будто бы гроздя черемух. / По дамбе, / по дамбе / поют* (1-й БИ); *По дамбе – / еще между детством и юностью, – / а я – между зрелостью и... – / понимаете – / и...* (2-й БИ); *Стальнею, / стальнею – / сараюдом меня не пробьешь* (3-й БИ); *А может быть, это не поздно, / когда над землю так звездно; и веет непобедимым* (7-й БИ).

Использование глагольного управления в прямом значении становится существенным основанием для метафорического сравнения. С одной стороны, это общезыковая норма, или «вертикальный контекст» [18]. Большой объем коннотативных значений у глагола *идти* в значительной степени увеличивает семантическую емкость поэтического текста. Этим же объясняется и нарушение грамматического управления: метафорический смысл оказывается существенным и контекстуально мотивированным основанием для грамматической аномативности: *по дамбе поют, по дамбе касанья девических платьев*. С другой стороны, вкрапление аномативных слов (*стальнею, звездно*) усиливает общую субъективную модальность текста. Нормативность такого словоупотребления связана с ассоциативными представлениями как условием семантической связности компонентов стихотворения.

Оба произведения построены на контрасте восприятия жизни, а значит, на контрасте модальных значений, и потому основная стилистическая фигура – сравнительное противопоставление, экспликацией которого выступает лексема *память* как связующий элемент между прошлым и настоящим. Например, у Рождественского: *Память / за прошлое держится цепко, / то прибывает, / то*

убывает. Контраст заключен в глагольных формах настоящего повторяющегося, нелокализованного во времени действия. Сочетая в себе единство объективного и субъективного (память – это прошлое), лексема *память* приобретает в условиях контекста неограниченные пространственно-временные характеристики: память как общечеловеческая категория и память как индивидуальные воспоминания о чем-либо. В результате столкновения этих значений данная лексема приобретает большую экспрессивную емкость, причем нарастание экспрессии осуществляется по синтаксическому пути: оценочное наречие *целко*, стоящее в конце предложения, способствует созданию метафорического олицетворения, которое как бы покрывает весь текст. В результате лексема *память* перерастает в информему, становясь доминирующей при установлении общей модальности поэтического текста.

В стихотворении Евтушенко сема 'память' также эксплицируется, но в качестве средств выражения сравнительного противопоставления выступают сочинительные союзы, внося в семантику блоков различные модальные оттенки. Например, прерывистость, умолчание как дополнительные средства в сочетании с союзом *а* имеют оценочно-характеризующее значение с оттенком преимущественности (юности перед старостью): *по дамбе – / еще между детством и юностью, – / а я – / между зрелостью и... / понимаете – / и...* (2-й БИ); нежелание героя смириться с возрастом и в то же время собственно оценочное значение осуждения заключено в союзе *но*: *Стальнею, / стальнею – / снарядом меня не пробьешь. / Но страшно и больно / непередаваемо / быть / даже любовью / не пробиваемым* (3-й БИ). Эти значения развиваются всей структурой блока: оценочное *са* как выражение согласия с ощущениями своего возраста, несколько приоткрывает динамику БИ. Меняется и тип речи: описание и повествование сменяются рассуждением как оценкой изображаемого в аспекте сопоставления: *не смерти боюсь / и не старости плоти, поверьте, – / боюсь умирания духа – / прижизненной медленной смерти; Старею, / старею – / на склад, переполненный хламом, похож. / Стальнею, / стальнею – / снарядом меня не пробьешь*. В последнем, 7-м БИ, противопоставлены оценочно-характеризующие и собственно-оценочные значения: союз *и* как связующий с предыдущим БИ содержит одновременно значение причинно-следственной обусловленности, сопоставленности (возрастных условий) и смягченное, ослабленное принятие юношеских запретов: *И слышу я с завистью – / увы! – не беспочвенной: / «Отстань с поцелуями! / Какой ты испорченный!»* (6-й БИ) – *И я ощущаю пропажу, / которую вам не понять. / Ах, мне бы «испорченность» вашу, / но поздно ее перенять* (7-й БИ). Союз *но* переводит собственно оценочное значение принятия в значение непринятия, то есть в последнем блоке проявляются различные виды волеизъявления: категоричность решения (*но поздно ее перенять*), а уже следующая конструкция имеет оттенки сомнения, неуверенности, постепенно переходящие в гимн молодости, гимн времени: *А может быть,*

*/ это не поздно, / когда над землю так звездно, / и лица спадают с лица, / и вет
непобедимым / черемуховым, / лебединым, / которому нет конца?!*

Чередование функционально-смысловых типов речи (повествование с описанием, повествование с элементами рассуждения) создают контраст субъективных модальных значений: обычности действия и неосуществимости желаний: *Подайте, / подайте / немножечко юности мне!* (2-й БИ); несоответствия требуемому, желаемому: *страшно и больно / непередаваемо / быть / даже любовью / не пробиваемым* (3-й БИ); неодобрения, порицания, осуждения: *неужто ты стал подлецом?* (4-й БИ); сожаления, равнодушия: *И тем, что ты плачешь, / меня ты совсем не тревожишь. / Какая счастливая ты: / ты страдаешь. / Ты любишь. / Ты можешь* (5-й БИ); оттенок желаемого: *Ах, мне бы «испорченность» вашу* – и одновременно акцентирование подлинного счастья, когда вет *непобедимым / черемуховым, / лебединым, / которому нет конца?!*

Поэтические тексты насквозь модальны, поэтому каждый БИ является своего рода призмой, сквозь которую преломляются модальные значения. Так, в стихотворении «Лирическое отступление с школьных оценках» Р. Рождественского 7-й БИ можно рассматривать в качестве пропозиционального: *Знаю, / что скоро метели подуют. / От непонятой хандры / изнываю... / Надо бы / попросту сесть и подумать! / Надо бы... / Надо бы... / Не успеваю!* Категоричное выражение неосуществимого желания становится ядром субъективной модальности стихотворения. И в качестве аргументации во 2-м, 5-м и 8-м БИ употребляется наречие *снова*, которое создает дополнительные оттенки значения: ощущение замкнутости пространства, безысходности, невозможности осмыслить свое положение во времени: *Снова куда-то / бегу, / задыхаясь!* (3-й БИ); *Снова ползу / в бесконечную гору* (6-й БИ); *Снова меняю / версты на мили* (10-й БИ). *Бегу, ползу, меняю* становятся квазисинонимами, выражающими эмоциональное состояние лирического героя: состояние растерянности и даже раздражения.

«Субъективная модальность – это универсальное специфически речевое свойство высказывания, своеобразная форма его интеллектуального содержания, его синтаксическая семантика» [212, с. 179]. Поэтому в каждом поэтическом тексте можно выстроить лексические ряды субъективно-модальных значений, или коннотативные цепочки, связанные синонимическими или антонимическими отношениями. Например, у Рождественского устанавливаем коннотативные цепочки пространственной семантики с общей семей 'память': 1) *школа – мир – лес – вагон – дом – квартира – Керчь – Калькутта – Волга – Висла – Москва*, 2) *время – недели – вечерние зори – утренние зори*. Между членами ассоциативных рядов складываются отношения динамической смены жизненных периодов лирического «я», которые становятся символическим выражением быстротечности времени: герой не успевает ориентироваться в жизненном водовороте, что вызывает у него то жалость, то раздражение и даже признание своего бессилия: *Время жалею. / Недели мусолю. / С кем-то / о чем-то /*

бессмысленно спорю. / Вижу / большие вечерние / зори. / Утренних зорь / я почти что не помню... Первый ассоциативный ряд выступает по отношению ко второму фоном, на уровнях которого четче проявляются модальные оттенки. И в результате *память и время*, находясь в отношениях включения, начинают «светить отраженным светом» друг друга, рождая новые ассоциации.

В стихотворении Е. Евтушенко «Поющая дамба» усиление общей субъективной модальности связано, с одной стороны, с установлением антонимических семантических отношений, которые пронизывают весь поэтический текст, образуя метафорическую связность: *жизнь – смерть; виденьями чистыми в грязной волне; между детством и юностью – между зрелостью и [старостью]; осуди беспощадным судом сначала – себя, а эпоху – потом; я рядом – я – за какой-то гранью; ты плачешь – меня ты совсем не тревожишь; но поздно ее перенять – А может быть, это не поздно*, а с другой стороны – с вкраплением в художественную речь лексических средств разговорной семантики: *Не то что скулю / и не то что в отчаянье вою; На дамбу полночную / из ресторанного ора / мы вышли с тобой / до ужаса трезвые оба.* «В ПТ [поэтическом тексте] происходит эмоционально-образная (эстетическая) трансформация общенародного языка, приводящая к формированию текстуальной семантической нормы, то есть к реализации системного значения языковых единиц, ориентированной на контекстуальные значения других компонентов ПТ» [220, с. 124]. Этим объясняется ассоциативная мотивация семантической трансформации значений структур *белый и гроздь черемух (идут выпускницы – все в белом, / как будто бы гроздь черемух)* в 1-м БИ, которые в последнем блоке перекликаются с лексемами *черемуховый* и *лебединый*. Такая смысловая переключка формирует парадигматическую связность поэтического текста: лебедь ассоциативно связан со словом *белый*, поэтому молодые девушки напоминают лебедей. В результате переосмысления значений при субстантивации прилагательных последние приобретают признак пространственности, что определяет и модальную окрашенность всего текста: с одной стороны, отношения противоречия, которые являются структурно-синтаксической основой поэтического текста, а с другой – отношения включения, устанавливаемые между 1-м и последним блоками, оказывают существенное влияние на интерпретацию смысловой структуры названия.

Весь спектр установленных в поэтическом тексте модальных значений, или его контекстуальная модальная окрашенность, дает возможность многомерного прочтения не только самого поэтического текста, но и его названия. В стихотворении «Поющая дамба» явно прослеживается второй образный план: метафорическое олицетворение, накладываясь на прямое значение – шум падающей с грохотом воды, воспринимается как песня молодости, которая не зависит от времени.

Или в поэме «Двести десять шагов» в стихотворении «Лирическое отступление о школьных оценках» модальное значение всего текста –

неудовлетворенность собой – метафорически переосмысляет название, внося свои коррективы: школьными оценками «*успевает*» и «*не успевает*» герой оценивает свои жизненные результаты – «*не успеваю*». Субъективная модальность поэтического текста в данном случае – высокие требования, предъявляемые героем к себе самому.

Таким образом, модальность – один из основных аспектов текстообразования, «выражающий отношение производителя речи к его содержанию и обуславливающий во многом ее связность и форму» [212, с. 180]. В стихотворных текстах субъективная модальность эксплицируется внешними средствами, прямо, непосредственно обнаруживающими личное присутствие лирического героя: «Я – это средоточие, центр поля субъективной модальности» [там же, с. 177]. Поэтому в поэтических текстах личные конструкции как средство выражения экспрессивности выступают и отражением субъективной модальности. «Различия в способах выражения категории модальности отчасти связаны с внутренними различиями в самих ее синтактико-семантических функциях, в ее функционально-синтаксической сущности» [66, с. 58].

В прозаическом тексте парадигматический, или вертикальный аспект, устанавливающий системные отношения между структурными единицами разных языковых уровней, имеет большую структурно-семантическую значимость, так как определение модальных значений в прозаическом тексте в значительной мере определяется общеязыковой литературно-семантической нормой, которая и обуславливает в результате варьирования грамматических структур единый смысл. И если в поэтическом тексте каждый структурный элемент окрашен определенной модальностью, то в прозе нужно найти то стилистическое ядро, ту систему средств выражения, которая в наибольшей степени выражает модальные значения; то есть функциональная значимость элементов грамматического построения прозы, связанных с выражением модальности, существенно отличается от поэзии.

Повесть Ю. Нагибина «Переулки моего детства», составленная из 13-ти небольших по объему рассказов (каждый рассказ – один БИ), связана с поэмой Р. Рождественского и стихотворением Е. Евтушенко сквозным образом – образом памяти. Повесть Нагибина – это психологический портрет московской ребятни – обитателей многонаселенных квартир и шумных городских дворов. «Психологизация изображения, постоянная потребность в исследовании тонких движений души, необходимость за внешними поступками и действиями видеть скрытые, сокровенные внутренние состояния, угадывать по ассоциативным связям и представлениям истинные внутренние причины внешних действий...» [285, с. 51] – вот условия, которые требуют соответствующих языковых средств выражения личного отношения к изображаемому. Более того, сами приемы психологизации имплицитно содержат ту общую модальность текста, которые во взаимодействии с языковыми средствами окрашивают произведение в определенные субъективно-смысловые оттенки. Прежде всего, повествование от

1-го лица становится семантическим и структурным центром повести. «Вместе с я появляется субъективно-модальное значение, непереносимый атрибут высказывания» [212, с. 177]. Поэтому залоговые значения могут стать специфическим средством синтаксического выражения модальности.

Первый рассказ, «Дом № 7», построен на различии стилистических функций залоговых форм глагола – синтаксически соотносительных и синонимических активных и пассивных оборотов, расположенных дистантно. Особенности стилистических употреблений связаны с использованием дательного субъекта и дательного коммодального, которые различаются смысловыми и модальными оттенками: дательный коммодальный, еще более пассивный, чем дательный субъекта, имеет значение объективной необходимости, неотвратимости действия, закономерной случайности возникшего состояния, например: *Но отчего испытал я счастье, что рисовалось моему воображению?* (дательный коммодальный); *Я пишу это не ради того, чтобы признаться* (дательный субъекта) *в нелюбви к морю – мне нужно освободить* (дательный субъекта) *свои воспоминания... Сколько раз в трудные минуты являлся мне* (дательный коммодальный) *светлый угол дома; Я не очень удивился..., тайны внезапных исцелений счастья хотелось мне коснуться* (дательный субъекта) *прежде всего* и т. д. А.А. Потемня отмечал, что в предложениях с дательным коммодальным сам субъект больше «свидетель» состояния или его жертва, чем его участник, то есть дательный коммодальный «означает внешний предмет по отношению к тому, что случилось» [191, с. 336].

Использование дательного падежа в различных стилистических функциях связано с различием модальных значений при выражении состояния повествователя: дательный субъекта передает оттенки желания, необходимости, готовности к совершению действия и выражается предикативами *нужно, хотелось*, которые находятся в системных формальных и семантических соотношениях с формой предложений и выражают модальные значения желательного, побудительного синтаксически ирреального наклонения. Однако заключенное в их структуре значение личного, субъективного отношения к происходящему привносит в указанные выше значения дополнительные оттенки неизбежности, закономерности, которые являются результатом взаимодействия семантической изотопии семы 'память'. Основой этой изотопии являются как эксплицитные, так и коннотативные компоненты смысловой структуры текста [220], которые и создают новые смыслы. Дательный коммодальный на фоне дательного субъекта передает дополнительные оттенки полноты ощущений, повторяемости действия, его длительности, в чем проявляется экспрессивность ступеней пассивизации как стилистического приема.

В рассказах «Милые шутки жизни», «Мой первый друг, мой друг бесценный», «Первое путешествие» и др. конструкции с грамматически пассивным субъектом действия сведены до минимума. Единичное использование их является связующим семантическим элементом изотопической цепочки, ядром которой является информема 'память'. Отличны и их стилистические функции. В

первом рассказе, выступающим своего рода препозитивным эпилогом повести, пассивные конструкции с дательным субъекта и дательным коммодальным являются своеобразным результатом субъективных жизненных ощущений, поэтому основной способ выражения пассивности – безличные предложения, например: *этой [механической] памяти можно верить; полагаться на нее [душевную память] никак нельзя; доверять ей [душевной памяти] можно лишь с теми внутренними оговорками; это надо твердо знать* («Дом № 7»). В остальных рассказах безличные структуры при выражении пассивности как характеристике психологического состояния героя заменяются личными конструкциями с пассивным субъектом, например: *никогда еще город не казался мне таким чужим; и не беда, что оливковую ветвь принес не крылатый, изящный, сияющий ангел.., а старый печатник* («Страшное»); *господь снял моим молитвам* («Друг дома»); *Я думал о жизни, ожидающей меня.., где шалей и двусмысленный поп Сергей тоже для чего-то нужен* («Песни»); *Зачем явились мне двое черных юношей? Быть может, они должны были напомнить мне о том далеком дне, когда я впервые открыл для себя, что ничто в мире.. не может сравниться в очаровании с человеком* («Милые шутки жизни»); *Мне же общение с ним давало нечто большее* («Мой первый друг, мой друг бесценный»); *«Ну, ладно», – вздохнул Слава и сделал тот шаг, что не даст нам больше увидеться с ним* («Меломаны») и др.

Модальные конструкции ядерной структуры рассказа «Дом №7» находятся в отношениях включения с ядрами остальных рассказов, определяя общий эмоциональный фон и его оценку: *Счастье?.. Да правда ли чувствовал я счастье, или надеяю им сейчас из долг лет, свою молодость? Уж больно плохо оборудовано для счастья было то грозное время.., но счастье все-таки было...* Модально значимые слова в сочетании с лексической семантикой других слов и синтаксической структурой выражают модальные значения интенсивности, полноты ощущений, высокой степени проявления чувств героя.

Взаимосвязь личного, субъективного отношения с эмоциональным состоянием проявляется в особенностях функционального содержания синтагм, с одной стороны, и в особенностях понятийного, или логического – с другой. Так, значения закономерной необходимости, возможности и даже категоричности как выражение понятийной концептуальной категории (например, есть память механическая и душевная) или значение постоянного, повторяющегося действия, значение исключительности впечатления, ощущения выражаются безличными предложениями, предикативами *можно, нельзя, надо* в сочетании с инфинитивом или личными конструкциями в имперфективном значении с дательным субъекта. И те и другие сходны по выполняемым стилистическим функциям. О такой синонимической соотнесенности В.В. Виноградов писал: «Развивается все более тесное соотношение между пассивными оборотами и оборотами безличными» [60, с. 503].

Раскрывая способы выражения модальных значений в прозе, следует остановиться и на словопорядке как выражении прагматических намерений автора. В структуре повести «Переулки моего детства» можно отметить коммуникативное варьирование, связанное с актуализацией смысла. Задавая в первом рассказе тему всей повести (есть память механическая и душевная), автор сразу устанавливает две параллели семантических изотопических цепочек: 1) механическая память – это имена, фамилии людей, адреса, телефоны, дни рождения; это вид памяти, помогающий сдавать экзамены и т. д.; 2) душевная память – *это некий род творчества... И чем сильнее подобная память у человека, тем сомнительнее ее показатели.* В этом утверждении уже заложено оценочно-характеризующее значение, которое определяет лексико-грамматическую систему произведения.

Выделяя две параллели – объективную и субъективную, автор организует их в систему противопоставлений, выявляющуюся в грамматической парадигме предложений. Так, прямой порядок слов в личных конструкциях с субъектом действия, выраженным местоимением *я*, несет на себе момент эгоцентричности, так как на всем повествовании лежит отпечаток небезпристрастного отношения к изображаемому. «Авторская оценка находит свое проявление в ориентации системы семантических связей текста на ценностную позицию адресата» [91, с. 45]. *Я – это целый мир, это память, это будущее.* Такое утверждение прослеживается в интегральных отношениях ядерных структур. Ядро последнего рассказа *Не надо цепляться за прошлое* («Ливень») с точки зрения актуального членения текста является темой, устанавливая с ядрами предыдущих рассказов (ремы) привативную оппозицию. *прошлое – это песни; страшное; Иван; мой первый друг, мой друг бесценный* и т. д., то есть наблюдается субъективное расположение компонентов актуального членения. Лексическое наполнение темы вносит сему некоторого раздражения, что связывает данную структуру с ядром первого рассказа *полагаться на нее* (механическую память) *никак нельзя, так как работа памяти – бессознательное, или, вернее, подсознательное творчество. Это надо твердо знать, когда берешься рассказывать о прошлом, если хочешь оставаться честным в собственных глазах.* Обобщенность субъекта действия соотносит высказывание с утверждением *у каждого человека есть свой угол*, которое, в отличие от содержательной структуры всей повести, содержит метафорический смысл, опровергающий утверждение ядерной структуры последнего рассказа. «Я» из конкретного субъекта перерастает в обобщенный субъект, который меняет оценку: *пока я откликаюсь углу дома в синеве и верю, что за ним – дали, и слышу их зов, я еще способен к жизни, слезам, творчеству.*

В результате препозиции ремы складываются различного рода ассоциации, устанавливающие динамические связи, на первый взгляд, семантически не связанных структур. Например, ядро рассказа «Меломаны» воспринимается как аграмматичное и асемантическое, если не установить его системные отношения с другими синтагмами рассказа и всего текста: повторяющиеся структуры *иначе*

нам не петь как дистантный синтаксический параллелизм имеют различный смысловой объем. В первом случае – это результат совершенного действия в ответ на запрет петь под окнами:

- *Замри, гнида! – Слава нагнулся, резко выпрямился, – и обломок кирпича раскололся о стену под самым окном Конькова.*

- *Здорово ты его!.. Только вот кирпичом... надо ли?*

- *Надо, – убежденно сказал Слава... – **Иначе нам не петь.***

Семантическое варьирование синтаксической структуры в конце рассказа уже связано с коннотативным смыслом рематического компонента: *Когда люди избавятся от всякой опасности, когда им не нужно будет выбирать, они перестанут быть людьми!* Поэтому тема *иначе нам не петь* приобретает метафорическую емкость, становясь информемой с прагматической направленностью: что дает человеку право оставаться человеком? Умение оценить ситуацию и сделать нравственный выбор – такая интерпретация позволяет установить ассоциативную связь с первой ядерной структурой. В результате складывается смысл всей повести: память – это созвездие, это пространство со своими «переулками». И каждый «переулок» памяти в повести Ю.Нагибина окрашен определенной модальностью: рассказ «Песни» имеет оттенок нежности, «Друг дома» – легкой иронии, «Страшное» – благодарности, «Милые шутки жизни» – полноты ощущений, «Не в ту сторону» – ответственности перед людьми и т. д.

Таким образом, категория модальности в художественном произведении имеет ярко выраженную прагматическую направленность и неотделима от экспрессивности и эмоциональности, которые апеллируют к эмоционально-волевой сфере психики читателя с целью регуляции его поведения. В прозе и поэзии, – указывал В.В. Одинов, – функциональная значимость всех элементов художественного построения, включая грамматику, различна [102]. Каждое художественное произведение отличается своим текстоорганизующим набором, в том числе и набором средств выражения субъективной модальности, что определяется, с одной стороны, коммуникативными целеустановками автора, а с другой – личностью самого писателя. «Выяснение функциональной значимости языковых средств позволяет уточнить позицию писателя, его замысел» [там же, с. 80]. Более того, «изучение изменчивой стилистической роли грамматических форм ведет нас к микроэлементам, организующим стиль, в глубь языка самого по себе и в мастерскую художественного слова. При этом появляются соответствия и знаки равенства там, где грамматика не устанавливала ни соответствий, ни знаков равенства» [250, с. 61]. Поэтому можно утверждать, что каждый элемент в общей системе организации речевых средств художественного произведения, формирующих его эстетическое, стилевое и смысловое единство» [61, с. 80], является структурно и функционально значимым.

Устанавливая особенности выражения субъективно-модальных значений в прозе М. Лермонтова, необходимо отметить их убеждающую направленность,

которая достигается, прежде всего, присоединительным сцеплением, вызывающим ассоциативные представления, например: *Палицын слыл честнейшим человеком во всем околотке – и точно! Он погубил только одно семейство («Вадим»); И точно, с этого дня Печорин стал с нею рассеянее, холоднее («Княгиня Лиговская»); А лошадь его славилась в целой Кабарде, – и точно, лучше этой лошади ничего выдумать невозможно; и точно, такую панораму вряд ли где еще удастся мне видеть; И точно, дорога опасная; и точно, между ними было много сходства («Герой нашего времени»)* и др. Союз *и точно*, меняя перспективу повествования, выступает в качестве пограничного средства между образом повествователя и образом автора, нагружая модальные значения новыми оттенками личного отношения говорящего к содержанию сообщения, в данном случае – согласия.

В прозе Лермонтова субъективность имеет многослойную структуру, что находит отражение в разностилевых напластованиях. Например, стиль Вадима из одноименной повести – это сочетание высоко художественной и просторечной лексики, отражающей одновременно и происхождение, и социальную принадлежность героя. Говоря о стиле Максима Максимыча («Герой нашего времени»), В.В. Виноградов отмечал, что его «сказ... по временам сближается со стилем автора, утрачивая свою просторечную фамильярность и ослабляя драматизм устного изложения. И фразеология и синтаксис его выходят за пределы устной безыскусственной беседы, обнаруживая стиль самого автора» [58, с. 573].

Особенности разговорного стиля определяются характером экспрессивного синтаксиса: эмоциональные повторения (*его проклятие живо, живо и каждый год пускает новые отрасли, и каждый год все более окружает своею тенью семейство злодея* и др.), градация (*одно слово в устах их иногда целая повесть, целая страсть со всеми ее оттенками* и др.), дистантная постпозиция сравнения (*они читают в сердцах подобных себе, как в книге*), постпозиция приложений, определений (*суд общего мнения, везде ошибочный, происходит, однако, у нас совсем на других основаниях, чем в остальной Европе; Русский народ, этот сторукий исполин, скорее перенесет жестокость* и др.), риторические вопросы, эмоциональные разговорные вкрапления, свойственные античной риторике (*о, благодарность! Что делать! Как быть! Боже мой!* и др.), конструкции привлечения внимания (*о любезные друзья, любезные читатели!*) и, конечно, сгущение экспрессии обличения при посредстве иронии и даже сарказма, выражающие уничижительное, презрительное отношение автора к героям, – вот далеко не полный перечень экспрессивных возможностей синтаксиса Лермонтова. В основе иронии у Лермонтова лежит либо антитеза, либо сопоставление, осложненное причинными отношениями, которые выражаются с помощью союзов *но, ибо*: *хороший тон царствует только там, где вы не услышите ничего лишнего, но увы! друзья мои! зато как мало вы там и услышите («Княгиня Лиговская»); Борис Петрович боялся смерти! ...чувство, равно свойственное человеку и собаке, вообще всем животным... Смерть Борису Петровичу казалась*

ужаснее, ибо в эти минуты тревожная душа его... была подобна преступнику, осужденному испанской инквизицией («Вадим») и др.

При рассмотрении грамматического уровня выражения модальности обращают на себя внимание способы пассивизации субъекта. Эмоционально-экспрессивные возможности пассивно-субъектных конструкций у Лермонтова имеют оттенки объективной необходимости, неотвратимости, фатальности состояния героев. Эти значения связаны с личностной характеристикой как отражением их внутренней сущности: Вадим – это воплощение жестокости, насилия, Печорин – отражение общественной трагедии молодого поколения начала XIX в. Поэтому употребление дательного падежа в БИ, раскрывающих психическое состояние героев, делают эту грамматическую структуру «одним из основных средств психологического анализа» [101, с. 52]: («Герой нашего времени») *Мне с нею [Белой] скучно* (3-й БИ); *мне стало грустно... Да и какое мне дело до радостей и бедствий человеческих!* (8-й БИ); *Одному из нас несдобровать* (9-й БИ); *Что ж! Умереть так умереть! ...да и мне самому порядочно уж скучно* (21-й БИ) и т. д.; («Вадим») *лучше издохнуть с го. ода, чем лизать руку* (3-й БИ); *Надобно иметь слишком великую или слишком ничтожную мелкую душу, чтоб так играть жизнью и смертью!* (9-й БИ) и т. д.

Но даже при одинаковом способе пассивизации субъектов оттенки оценочно-характеризующих и собственно оценочных значений различны: при характеристике Печорина просматриваются оправдательные «нотки» пассивности героя при неизбежности его состояния, которые раскрываются в предисловии, а затем и в самой повести; при характеристике Вадима общая тональность повести угрожающая – ожидание чего-то страшного. И потому дательный рассматривается в значении неотвратимости действия; субъект оценивает свое состояние, поведение как бы со стороны: *столько страданий за то, что одна собака обогнала другую...*

Морфологическим ядром категории модальности выступает наклонение, в частности косвенное наклонение, выражающее «отношение содержания высказываемого к действительности как предполагаемого, желаемого, требуемого, просимого и т. д.» [17, с. 249]. В анализируемых произведениях используются различные формы глагольного выражения модальности: у Рождественского – сослагательное размышления, у Евтушенко – сослагательное просительное и требуемое, у Нагибина грамматические формы косвенного наклонения отсутствуют, категоричное требование выражается формой инфинитива. Отношение содержания к действительности передается модальными глаголами в сочетании с инфинитивом (*мне нужно освободить свои воспоминания; счастья хотелось мне коснуться прежде всего* и др.), разнообразными лексико-синтаксическими средствами: отрицательными и утвердительными конструкциями, вопросно-ответными репликами как формой рассуждения, обилием предикативов, парцелированных структур и, конечно, словопорядком. Рассматривая способы выражения модальных значений у Лермонтова, следует

отметить, прежде всего, различие способов выражения желаемого действия: это модальные слова в сочетании с инфинитивом, инфинитив в значении будущего времени, конъюнктив с оттенком размышления, наклонение эмфатическое как средство усиления утверждения, гипотетическое наклонение как способ выражения ирреальности действия.

Модальные маркеры художественного текста, существенно отличаясь от средств выражения модальности в предложении, устанавливают различные пропозициональные отношения предикатов ядерных структур БИ, способствуя появлению неожиданных смыслов. Например, в стихотворении Евтушенко «Поющая дамба», представляющем собой сочетание функционально-смысловых типов речи, устанавливаются пропозициональные отношения предикатов БИ: настоящее время 1-го БИ, имеющее значение действия, совпадающего с моментом речи, постепенно приобретает во 2-м и 7-м блоках метафорический смысл, перерастая в настоящее расширенное, что способствует торжественно-патетическому звучанию. У Рождественского глаголы в форме изъявительного наклонения, устанавливающие пропозициональные отношения, односоставные предложения, способствующие ритмической динамике, разрываются сослагательным желательным в 5-м, 7-м, 9-м и 10-м БИ, окрашивая весь текст общим значением ирреальности действия.

У Нагибина установка на прошедшее в развитии лирической темы, или прошедшее ретроспективное, становится основным средством связности текста. Категориальная форма изъявительного наклонения указывает на соответствие между содержанием и действительностью, а дистантное соотношение неопределенного наклонения – инфинитива – в рассказе «Дом № 7» и дистантно повторенная отрицательная структура *иначе нам не петь* («Меломаны») со значением категоричности утверждения переводят изъявительное наклонение в план наклонения предостерегательного, окрашивая всю повесть оттенком лирической грусти: *У каждого человека есть свой угол – память.*

Таким образом, модально-стилистические средства в декодировании текстовой информации, скрытой в аллюзивно-метафорической системе художественного произведения, богаты и разнообразны.