

УДК 81.2 Фр - 08

СУБ'ЄКТИВНА МОДАЛЬНІСТЬ РИТОРИКО-СТИЛІСТИЧНОГО РІВНЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

Смущинська І.В., к.філол.н., доцент

Київський університет ім. Тараса Шевченка

Модальність – функціонально-семантична категорія, що виражає різні види відношення висловлювання до дійсності, а також різні види суб'єктивної кваліфікації повідомлюваного [1: 303]. У категорії суб'єктивної модальності фіксується одна з основних властивостей людської психіки – здатність протиставити “Я” та “не-Я” в межах висловлювання. У модальності виражається суб'єктивний момент висловлювання, переломлення відтінку об'єктивної дійсності через свідомість мовця [2: 144], тому суб'єктивну модальність у широкому розумінні можна визначити як гіперкатегорію, що передає ставлення мовця до повідомлюваного, як точку зору мовця на відношення висловлювання до дійсності [3: 170].

З точки зору засобів формування суб'єктивно-модальних смислів, можна сказати, що модальність представляє собою систему різнохарактерних і різноаспектних засобів кваліфікації повідомлюваного, що реалізуються через лексичні, граматичні (морфологічні, синтаксичні), комбіновані, реально існуючі засоби мови, які формують семантичний обсяг суб'єктивної модальності, численні значення якого не завжди мають пряме відношення до граматики [4]. Одну з найважливіших ролей у формуванні суб'єктивно-модальних смислів художнього тексту, в основі яких лежить поетичний суб'єктивний образ світу, відіграють модальні засоби риторико-стилістичного рівня.

Аналізуючи суб'єктивно-модальні смисли, що формуються риторико-стилістичними засобами, ми виходимо з того, що всі стилістичні засоби так чи інакше мають відношення до не-нейтрального способу відображення дійсності [5: 64]. У створенні експресивного ефекту бере участь ілокутивна модальність, що передає відомості про емотивно-оцінне ставлення мовця до позначуваного – його схвалення чи несхвалення, прийняття чи неприйняття, іронічне або жартівливе ставлення тощо. Так, авторське сприйняття літака як чогось “жахливого”, “що забруднює небо”, на початку роману Ф. Моріака “Клубок змії” («cet horrible avion postal qui ...salit le ciel») передає емоційно-оцінне ставлення до об'єкта, що створює певний дискомфорт для смертельно хворої людини, яка веде оповідь.

На думку Ш. Баллі [6: 32-33], образ є виразним засобом, а найбагатшим джерелом мовної експресії вважається порівняння абстрактних понять з предметами конкретного світу. Експресивні факти групуються навколо простих абстрактних понять, у прихованому стані співіснують у мозку мовця і вступають у взаємодію при формуванні думки та її передачі через мову. Мова, як і думка, що відображає реальне повсякденне життя, носить суб'єктивний і афективний характер, і ці якості невіддільні одна від другої [6: 334]. Образи художньої літератури майже завжди усвідомлені, обдумані, штучно створені, представляють собою результат свідомої творчості, хоч і породжені натхненням митця. Риторичне використання мови повинно мати й перлокутивний ефект, бо відхилення повинно бути відчутним, інакше таке перетворення мови не мало б сенсу (хоч, наприклад, Ц. Тодоров основною якістю риторичних фігур вважає їх “непрозорість”). Як вважають автори “Загальної риторики”, вплив фігури не міститься у самій фігурі, а виникає у читача як відповідь на певний стимул [7: 71], тобто між структурою фігури та її етосом не існує необхідного зв'язку. Важливим є “стимул” і, на нашу думку, такий “стимул” має пряме відношення до категорії суб'єктивної модальності. Основною ж метою риторичного оформлення думки є поява нового складного суб'єктивно-модального смислу. Як правило, тропи вважають прийомом структурно-синтаксичного ущільнення висловлювання, важливим прийомом економії словесних засобів [8: 128]. Найбільш економним способом впливу на адресата при позначенні позамовних сутностей вважається суміщення в одному слові номінативної й прагматичної функцій. Умовою комунікативно-прагматичного успіху є апеляція до емоційного сприйняття повідомлення, що зазвичай досягається завдяки образності, яка створюється різного роду фігурами мовлення, оскільки образ пробуджує емоційне переживання світу [5: 14].

Метаболи не різняться в функціональному плані – одні й ті ж фігури використовуються і в художній прозі, і в поезії, і в арго, і в рекламі. Але вони різняться своєю силою та естетичними можливостями [7: 266-268]. Сила метаболи часто залежить від ступеня її незвичайності, величини відхилення, що лежить в

її основі. Однак, перш за все сила метаболі полягає у створенні експресивності, яка є завжди “суб’єктивною, характерною і особистою” (В.В. Виноградов).

На думку Ш. Баллі [6: 219], літературно-риторичні образи мають дві яскраво виражені якості: 1) вони представляють собою результат індивідуальної творчості і завжди переслідують мету справити певний естетичний вплив на читача; 2) ці образи ніколи не є цілком оригінальними, як правило, вони - перероблені та поновлені образи розмовної мови. Таким чином, засновник стилістики Ш. Баллі стоїть на “антиестетичних” позиціях, вважаючи, що художнє мовлення “має коріння у глибині загальнонародної мови”, звідки черпає образи “як із джерела вічної молодості”.

Семантика будь-якого тропа, як вже відмічалось, представляє собою складне смислове ціле, суміщення двох семантичних планів в одиниці форми (на відміну від загальноприйнятого позначення предмета). Первісне основне значення слова не перестає бути актуальним, інакше не було б сенсу в перейменуванні, і стилістичний механізм перейменування полягає саме у створенні актуальної двозначності [8: 117].

Дуже часто мовні образи називають “фігурами думки” (що визнавав ще Аристотель), тим самим підкреслюється основа мета їх застосування – побудова тексту, що відповідає певним комунікативно-прагматичним настановам. Мовленнєві факти, що мають у своїй основі образ, характеризуються поєднанням у своєму значенні семантичного аспекту з емоційним, експресивним, модально-оцінним тощо, а все разом – вони створюють певну модальну тональність текстового сегмента. Порівняймо початок “Пишки” Мопассана, який відноситься до об’єктивованого типу оповідача, але його суб’єктивна модальність практично повністю базується на засобах риторико-стилістичного рівня: “Pendant plusieurs jours de suite des lambeaux d’armée en déroute avaient traversé la ville. Ce n’était point de la troupe, mais des hordes débandées... Tous semblaient accablés, éreintés, incapables d’une pensée ou d’une résolution... On voyait surtout des mobilisés, gens pacifiques, rentiers tranquilles, pliant sous le poids du fusil... prêts à l’attaque comme à la fuite”.

Твір починається метафорою, прихованим порівнянням, антитезою, лексичний склад яких, на основі чого формується образ розгромленої французької армії, чітко передає авторську модальність. Авторська думка підкреслюється модальністю негативності, синтаксичною модальністю: перелік означень, подвійне заперечення, прикладки з синонімічним повтором, протиставлення-антитеза тощо. Сказати про своїх “des lambeaux d’armée”, “des hordes débandées” в період окупації Парижу можна тільки з великим співпереживанням та співчуттям. Знання “екстралінгвістичного” плану, те, що автором є француз, теж формують модальну тональність сегменту: говорити про дотепних французів, що вони “incapables d’une pensée ou d’une résolution”, “prêts à l’attaque comme à la fuite” можна тільки з гіркою іронією. Нарешті, формування образу приниженої Франції завершується експліцитно модальним епітетом, на базі якого формується прийом персоніфікації - “la France agonisante”.

Існує думка, що деякі фігури краще, ніж інші, узгоджуються з певними типами світосприйняття. Так, Р. Якобсон вважає, що метонімія є привілейованою фігурою реалістичного напрямку, для романтичної та символічної естетики більш характерні метафоричні прийоми. Дійсно, будь-який твір В. Гюго показує рясноту метафор на кшталт: «Dans l’idéal, la bonté c’est le soleil; et Gwynplaine éblouissait Dea». Цілі композиційно-мовленнєві форми, характеристики персонажів, що виступають однією з основних композиційних форм суб’єктивної модальності, будуються на основі однієї широко розгорнутої метафори. Класичне мистецтво XVII-XVIII століть віддавало перевагу літоті та евфемізму, гіпербола була характерна для естетики бароко та романтизму. Тому при аналізі сумарної значущості риторичної фігури необхідно брати до уваги і культурний контекст [7: 273].

Механізм метафори, як найбільш розповсюдженої фігури, базується на тому, що її екстенсionалу, який викликає образне уявлення, відповідає цілий набір емотивно підкріплених смислів – експресивного, оцінного, стилістичного, модального, бо метафора, як правило, дає інформацію про те, як суб’єкт мовлення ставиться до позначуваного об’єкта. Так, наприклад, мовець вважає, що інші, показуючи схожість з “баранами” (що є “погано”), заслужили зневагу через свою тупість, і це дає йому підставу висловитися про носіїв такої якості фамільярно-зверхньо. “Аналогія (порівняння), що лежить в основі метафоричного або інших видів переосмислення, нагадує про себе не тільки з-зовні (через запозичене в іншого позначуваного ім’я), але й тим, що є мотивом для модальності, яка виражає ставлення суб’єкта до цієї аналогії, екстенсionал якої представлений внутрішньою формою” [5: 26]. Як стверджує В.Н. Телія, такого роду конотативна модальність має зовсім інший логічний порядок, ніж модальність власне оцінних слів: вона орієнтована не на те, що власне є предметом означення і що імплікує денотативну модальність, а на екстенсionал аналогії (метафори, порівняння тощо). Так, різниця двох синонімічних висловлювань – “Він – розумна людина” та “В нього живий та гострий розум” – базується на розмежуванні об’єктивної оцінки (де на перший план виступає ідентифікуюча функція, змістом якої є оцінка) та суб’єктивної оцінки (в основі якої експресивна функція, яка додає до об’єктивної оцінки об’єкта суб’єктивну оцінку мовця, що забарвлює об’єктивну за рахунок експлуатації метафоричного уявлення про ці якості). У висловлюванні ця суб’єктивна оцінка підпорядкована певному комунікативному завданню, у даному разі – похвалити суб’єкта висловлювання. Коли ж сказати,

розширивши характеристику, - “в нього такий гострий розум, що ранив все живе” – оцінне забарвлення буде протилежним і створить модальність сарказму [5: 21]. Порівняймо у Р. Мерля в “Розумній істоті”: “Elle nageait dans un optimisme exaltant”, “Mrs. Jameson se tut, débordante de tact et de perfection”, і коли б Р. Мерль просто сказав: “Elle était optimiste et pleine de tact”. Різниця очевидна. Таким чином, метафоричне значення – суть значення модальне, що зумовлює та породжує цілу сітку додаткових конотативних асоціацій, які можуть, навіть, міняти знак оцінки, як-от: “Ти *страшенно* красивий!” Існує багато засобів створення експресивно-модального забарвлення слів та виразів, але найбільш продуктивним вважається асоціативно-образне переосмислення значень, в основі якого лежать тропи, а серед них головна роль належить метафорі як самому простому по композиції прийому, що безпомилково сприймається реципієнтами й підсилює образний сигнал. Креативна сила метафори здатна суміщати несумісне, асоціативно-образно виявляти нові якості об’єкта, створювати нові смисли в поняттях, що вербалізуються. Метафора (й інші тропи) використовується там, де усвідомлюється необхідність вираження прагматично-модального аспекту комунікації, де присутня установка адресанта мовлення на певний ілюкативний ефект. Метафора використовує подобу з метою створення експресивного ефекту, розрахованого більше на оцінку, ніж на образне сприйняття об’єкта, оскільки “традиційно вичленені, експресивно забарвлені значення слів і виразів несуть у собі сигнали, що визначаються у діапазоні схвалення/несхвалення при домінації в ньому суб’єктивно-емотивного спектра” [5: 83].

Образна функція метафори тісно пов’язана з лінгвістичним та екстралінгвістичним контекстами. Вона пов’язана з текстом і виявляється похідною від нього [9]. Ефект, що створює експресивно-образну метафору, породжується усвідомленням асоціативного багатства мовних значень (Дж. Ептер). Образні метафори зазвичай оперують такими властивостями екстенціоналу, які з точки зору логіки або здорового глузду другорядні, або навіть придумані [5: 84]. Різні картини світу в різних письменників актуалізують різні асоціативні зв’язки слів (кохання як щастя, як мука, як страждання тощо). Смысл такої метафори розкривається за рахунок пресупозицій, що існують в тексті або належать фоновим знанням. Як би там не було, все вищесказане дозволяє перемістити категорію суб’єктивної модальності, що формує вищезазначені смисли, з “факультативної ознаки висловлювання” [1: 303] до розряду основної ознаки художнього тексту, яка лежить в основі процесу переходу практичної мови в поетичну, перетворення мовної картини світу в поетичний образ світу. Експресивно-оцінна метафора виступає засобом, що поряд з відображенням світу виражає оцінне ставлення до нього.

Вважається, що існує три форми процесу метафоризації: антропоморфізм, синестезія та переніс конкретне — абстрактне (про останній мова вже йшла). Принцип антропоморфізму, що лежить в основі символічно-образних асоціацій, часто застосовує при формуванні модально позначених смислів лексематизми, які володіють досить широким асоціативним діапазоном і, так чи інакше, пов’язані з особистісним виявленням людини. Цікаво, що вирази на кшталт “блідий як стіна” мають два види модальності: денотативну модальність (погано, що обличчя таке біле відносно стереотипу “мати рум’янець”) та конотативну модальність, яка орієнтована на порівняння, яке застосовується для кваліфікації позначуваного (“блідий” – це погано, обличчя схоже на білу стіну є ненормальним для здорової людини). Саме шляхом тропу модальність *de re* зберігає зв’язок з суб’єктом мовлення, з його ставленням до даного позначуваного, бо він вибирає саме цей засіб, що має узуально закріплену за ним конотацію [5: 27].

Синестезія теж породжує яскраві індивідуально-метафоричні смисли, досить часто утворюючи емоційно забарвлені оксюмори типу “гострий звук”, “соковитий колір” тощо. Тільки один вираз “*l’odeur de l’invasion*” у “Пищі” Мопассана настільки яскраво передає ситуацію у Франції під час окупації, почуття персонажів, що ніякі об’ємні описи прикрасей поразки передати не в змозі.

Відмітимо також особливу роль зооморфізму, який зазвичай лежить в основі формування негативних суб’єктивно-модальних смислів. Метафори, побудовані на асоціативній образності зоонімів, утворюються на переосмисленні загальноприйнятого уявлення про властивості тварин, що названі словом у його первинній номінативній функції, що переноситься на властивості людей, які називаються цим же ім’ям у його вторинній номінативній функції. Таким чином, свідомість людини спочатку інтерпретує властивості об’єкта в “людиноподібних” ознаках, а потім знову переносить їх на людину, тобто символи людських якостей спочатку надаються тваринам, а потім використовуються для антропометричної модально-оцінної інтерпретації якостей людини.

Метафоричність оповіді може формуватися вже на інтродуктивному рівні, в назві твору, як це відбувається в романах Ф. Моріака “*Le nœud de vipères*” чи Е. Базена “*Vipère au poing*”. Зоонім “гадюка” досить ясно передає негативну модальність оповідача, яку він використовує, характеризуючи персонажі. Зооніми посідають широкий спектр модальних значень, але, наприклад, принизливо-пестливу модальність вони отримують тільки у мові персонажів: “*Pauvre minet, il a eu peur!*” (Е. Іонеско).

Зооніми в ролі антропонімів представляють собою певну алюзію, алегорію, інтерпретувати яку дозволяє знання або загального стереотипу, або національного, або широкого контексту твору. Так, “свиня” як

символ нечистоплотності українцям зрозумілий, але як символ “везіння” – тільки німцям, як символ “дурості” – в’єтнамцям тощо. “Жаба” у чехів – позитивний стереотип, символ дівочої вроди та молодості, тому, коли у чеській казці головну героїню звать “Жабена”, це “промовисте ім’я” повинно символізувати її вроду, а не потворність, як це сприйняв би українець. Бувають випадки, коли зоонім в одній культурі має оцінну конотацію, в іншій – її не має. Так, наприклад, “камп” у німців та в чехів пов’язується з новорічним святковим столом, в українців подібна модальність відсутня. У в’єтнамців “ведмідь” – символ нахабства, “мавпа” – відлюдькуватості, “курка” – працелюбності тощо.

Що ж відбувається із значенням зооніма у цьому випадку? Як відомо, структура значення, крім інтегральної та диференційної сем, має ще оказіональну (потенційну) сему значення, яка може в одній мові існувати, а в іншій – ні. Така потенційна сема може виявлятися тільки у вузькому, фразеологічно детермінованому значенні, як наприклад, одне із значень слова “крісло” актуалізується тільки у виразі “arriver dans un fauteuil”, що має значення “arriver premier sans peine dans une compétition”. Але можна сказати, що сема “ruse, malin” специфічна для значення лексичної одиниці (ЛО) “renard” і має досить широкий вжиток.

Як зазначалося, збагачення слова та його метафоричне перенесення знаходиться у прямій залежності від символічних якостей, що приписуються поняттю в картині світу. Зокрема, слово «sang» може символізувати червоний колір, виражати поняття раси, спорідненості, асоціюватися із вбивством тощо. Як правило, на подібних конотаціях слів, на використанні потенційних сем значень базується механізм гри слів, каламбура, класичний приклад якого “Життя б’є ключем і все по голові” формується завдяки одночасному використанню основного (прямого) значення та потенційного (переносного). Риторика виокремлює, наприклад, ще й прийом антанаклази, який базується на зіткненні прямого й переносного значень слова, яке в контексті повторюється два рази – перший раз у прямому значенні, другий – у переносному. Порівняймо відомий парадокс Б. Паскаля: “Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas” (Серце має свої резони, не підвладні розуму). Таким чином, власне каламбур є парадигматично вираженою структурою, а антанаклаза – каламбур, виражений синтагматично, бо слово повторюється, але кожного разу виступає в новому значенні: “Puisque vous avez envie d’avoir des envies, vous avez envie de quelque chose et tout ca est faux” (В. Vian). В основі лежить парадокс, який має місце під час інтелектуальної “гри розуму” в таких модальних формах як сентенції, при утворенні гумористичного ефекту в такому жанрі, як, наприклад, анекдот. Зокрема, в наступному прикладі парадокс включає висловлювання, що суперечить загальноприйнятій думці, і, як правило, використовується для того, щоб здивувати, шокувати, змусити до рефлексії:

«- Чому в кози сумні очі?

- Тому що в неї чоловік козел!» (“День”, № 9, 21.01. 2000).

Слід відмітити, що метафора базується на двозначності, порушенні мовної норми, правил коду та ізотопії (недвозначності); в антанаклазі має місце половинчатий процес – правила лексичного коду дотримуються, але ізотопія відсутня [7: 73].

Зрозуміти такий український анекдот французу було б можливо, якби ЛО «vous» теж мала додаткову сему “дурості”. Але вона відсутня, тому при перекладі треба робити заміну, але втратиться гра слів, побудована на асоціативному зв’язку “коза – козел” та на двозначності останнього слова. Якщо ж використати існуюче порівняння «bête comme ses pieds», порушиться семантичний зв’язок між двома репліками мікродіалогу, кожна з яких буде функціонувати окремо, і тоді зникне модальна спрямованість сегмента.

Ще однією цікавою фігурою, в якій яскраво виражена іронічна модальність, є зевгма, наприклад: “La dame était rentrée en larmes et en taxi”. Особливість механізму зевгми, перш за все в тому, що вона формується на основі лексичних одиниць, позбавлених експресії, тобто оцінно-нейтральних. Отже, суб’єктивність виростає не із семантики лексичних складових, а із семантики синтаксичної конструкції в цілому.

Подібні фігури П. Фонтан’є відносив до категорії силепсиса, змішаних тропів, характер яких так і не знайшов свого повного визначення. Але основною характеристикою є те, що обидва значення одночасно присутні у повідомленні в повному обсязі, але у різних синтагмах, семи значень створюють “архілексему”, що породжується спеціально підібраним для фігури контекстом [7: 223-224]. Однак для нас важливо інше: чи можна вважати подібні фігури виразниками суб’єктивної модальності автора? Ми відповідаємо стверджувально передусім тому, що механізм антиметаболи будується на основі свідомого використання полісемії слова. Комічний ефект виникає, як правило, в результаті свідомого співставлення тексту і підтексту, позитивного твердження та негативного дорозуміння. У такому випадку навіть давно стертий образ може ожити.

Вище йшлося про об’єктивно існуючі в мові конотації, але бувають випадки й суб’єктивних, індивідуально-образних конотацій, зрозуміти які можна тільки із контексту твору, та й то не завжди. Що розуміє під образом “носорога” Е. Іонеску залишається відкритим. Як він сам відзначає у передмові, для одних - це “les dociles suiveurs des régimes totalitaires”, для інших – “ces amorphes personnalités qui suivent

aveuglement les modes”. Можливо, подібна “відкритість” твору, що дає можливість для широкої інтерпретації з великим розходженням амбівалентності за градуваною шкалою оцінки (автор писав, що у своїй комедії він хотів показати “philosophie que le spectateur decouvra avec plaisir ou terreur”), створює особливий вид амбівалентної суб’єктивної модальності тексту. Подібну модальність створюють і “відкриті” тексти, що мають у своїй назві знак запитання, наприклад, новели Мопассана “Lui?”, “Qui sait?”, “Fou?”. Вважається, що коли метафора (чи інший троп) не розшифрована, вона буде сильніше впливати, бо не є послабленою.

До складних тропів можна віднести й гіперболічну метафору, яка суміщає метафору із значенням інтенсивності, підсилення. Гіпербола, як відомо, є перебільшенням якостей предмета, представляє собою безпосередній, не стримуваний етичними умовностями вираз інтенсивності емоційної оцінки дійсності відправником мовлення [8: 122]. Гіпербола безпосередньо апелює до уяви адресата і є прямим, незавуальованим виразом емоцій. Дуже часто гіперболічні твердження містять у собі парадокси, алогізми, твердження, що суперечать дійсності, і виступають показниками експліцитно чи імпліцитно вираженої авторської модальності.

Протилежним явищем можна вважати мейозис, показник теж кількісної модальності, але суть якого полягає у применшенні дійсних якостей об’єкта. У цьому разі адресант мови довіряє здатності реципієнта зрозуміти надмірну стриманість оцінок та врахувати невідповідність вербальної характеристики об’єкта його реальним якостям.

Метаболи скорочення (апокопи, еліпси) часто виступають проявами деякого нетерпіння у мовленні. Узагальнююча синекдоха сприятлива для абстрагуючого ходу думки, а звужуюча синекдоха – прояв деякої короткозорості. Використання дієприкметникових форм (хоч це ближче до граматико-морфологічного рівня) вважається специфічним для екзистенціальної прози, бо саме ця форма краще всіх відображає часовий аспект протяжності, що і відповідає екзистенціальному сприйняттю життя. Як бачимо, майже кожна форма й фігура мають певну метафункцію, яка підпадає під модальне визначення.

Метонімію художнього тексту теж можна розглядати не як троп, а як “фігуру думки”, бо будь-який об’єкт описується метонімічно, окремими рисами, а метонімічний принцип “частина замість цілого” лежить в основі всієї сюжетної структури художнього твору [10: 149]. Серед фігур якості метонімія представляє собою найбільш примітивний, модально прозорий вид перейменування. Метонімія та синекдоха вважаються найменш “емоціогенними” тропами, бо вони організовані асоціаціями за суміжністю. Але вони утворюють інший тип модальних значень, найчастіше породжуючи символи, а не образи. Синекдохи, основою яких виступають лексеми-назви органів почуттів типу “душа”, “серце”, можна вважати завжди емоційно-експресивними. Синекдохи, що несуть узагальнююче, символічне значення, підкреслюють авторське розмірковування-ставлення.

Метафора, як зазначалося, передбачає більш серйозний зсув, інтерпретація якого великою мірою розрахована на досвід отримувача повідомлення. Багато дослідників відмічають факт переваги метафори порівнянню у письменників ХХ століття. Яскравий тому приклад – проза М. Пруста. Це пояснюється тим, що метафора завжди звернена до уяви, а в тексті вона виконує функцію створення образно-поетичної картини світу, що відбувається з певної точки зору. Хоч це зовсім і не применшує значення такої фігури як порівняння. Як відомо, Ж.-П. Сартр, говорячи про стиль Флобера, написав: “Стиль – це порівняння”. Іронія як безпосередньо модальний засіб представляє собою максимальний варіант зсуву, бо розуміє пряму протилежність формально сказаному. Усі ці фігури представляють собою авторське бачення оточуючого середовища і, відповідно, є одним з найважливіших засобів створення модальності художнього твору.

Відомо, що образи постійно викликають у пам’яті людини зорові, слухові й тактильні відчуття. Але тільки яскраві, основані на відчуттєвому сприйнятті образи, збуджують діяльність уяви та здатні призвести до художнього ефекту і передати суб’єктивну модальність авторського ставлення. Що ж стосується мертвих образів, яких набагато більше в будь-якій мові, вони теж здатні стати основою стилістичної авторської системи, як це відбувається, наприклад, у Стендаля, де формується зовсім особливий індивідуальний антистиль із своїми механізмами формування авторської “не-образної” модальності. Як зазначає Ш. Баллі [6: 229], конкретні образи сприймаються уявою, емоційні – почуттями, а мертві – розумом, що формує різні типи модальних значень. Адресант сприймає образний вираз, визначає його місце в експресивній системі мови, “проектуює принцип селекції на вісь комбінації” (Р. Якобсон), а все це разом має прямий вихід на категорію суб’єктивної авторської модальності. У сприйнятті образів значну роль відіграє індивідуальне почуття, здатне породжувати цілий спектр суб’єктивних модальностей. Особливе поєднання в контексті стертих образних елементів може оживити їх та “підстобнути” уяву. Саме суперечливість і незв’язність образу іноді може створювати цілу сітку нових суб’єктивно спрямованих модальностей, які великою мірою формують індивідуальність стилю письменника. “Образ – щедра джерело, яке живить і оновлює мову” (Ш. Баллі).

ЛІТЕРАТУРА

1. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
2. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. Синтаксис. – М.: Высш. шк., 1981. – 208 с.
3. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. – М.: Международн. отнош., 1974. – 216 с.
4. Шведова Н.Ю. Грамматика современного русского литературного языка. – М.: Наука, 1970. – 767 с.
5. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.
6. Балли Ш. Французская стилистика. – М.: Изд-во ин. лит-ры, 1961. – 394 с.
7. Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М. и др. Общая риторика. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
8. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький: ГГПИ, 1975. – 175 с.
9. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
10. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – М.: Просвещение, 1987. – 303 с.