

УДК 81'42+91'42+801.73

DOI 10.26456/vtfilol/2022.4.147

УВИДЕТЬ И ПЕРЕЖИТЬ: СИНТАКСИЧЕСКАЯ ИКОНИЧНОСТЬ В ПРОЗЕ САЛМАНА РУШДИ (роман *Midnight's Children*)

М.В. Оборина

Тверской государственный университет, г. Тверь

В статье рассматривается иконический потенциал синтаксиса. Рассмотрены две типические структуры иконического синтаксиса в романе С. Рушди «Дети полуночи», задействованные для представления смыслов-переживаний. Реализуемая почти противоположными способами иконичность тем не менее реализует замысел автора и опредмечивает значащие переживания героя-рассказчика.

Ключевые слова: *иконичность, чувственный опыт, диаграмматичность, опредмечивание смысла, синтаксис, смыслообразование, художественный текст.*

Литература всегда использует любые возможности языка (в том числе и принцип иконичности) для повышения эстетической возведенности. Поскольку иконичность является частью эстетического потенциала языка, взаимозависимость формы и содержания можно считать важнейшей характеристикой его эстетической функции. По мнению исследователя, «наша система языка неразрывно связана со всем нашим физическим и когнитивным существом» (*здесь и далее перевод наш – М.О.*) [6: 6]. Иконичность в языковом выражении опирается на «эмпирическое, телесное знание» продуцента и реципиента. «Опытность», «чувственность» иконичности дает текстам с элементами иконичности способность опредмечивать смыслы-переживания, задействуя следы опыта чувствования (см. о понятии значащего переживания [1]).

Художественные тексты выявляют иконические формы выражения более наглядно, чем тексты не поэтических жанров, поэтому обратимся к иконическому в синтаксисе художественной речи. Изоморфизм формы и содержания на уровне синтаксиса проявляется в том, что параллельная реализация синтаксиса и семантики отражает порядок восприятия (физического) или осмысления (знания) в порядке элементов синтаксической структуры. В целом иконичность в языке становится результатом взаимодействия изоморфизма и мотивации, понимаемой как не произвольное, не случайное отношение формы и содержания.

Стиль письма Салмана Рушди часто называют «барочным», во многом благодаря двум наиболее ярким и противоположным синтаксическим тенденциям, реализуемым в его прозе. С одной стороны – синтаксис «потока сознания-речи», передаваемый последовательной сменой

психических состояний и их соположением, стремится иконически изобразить внутреннее состояние героя, а с другой – синтаксис «сдержанности», выражаемый короткими и эллиптическими предложениями, передает напряженную мобилизацию чувств героя в изображаемой сцене. Оба типа иконического синтаксиса относятся к т.н. экзофорической (ситуативной) иконичности, отражая диегетический характер повествования Рушди – художественная реальность текста Рушди заключается в словах самого рассказчика (что говорится, то и есть реальность). Синтаксическая иконичность обычно сложна для перевода, т.к. ввиду разности языковых систем переводчик не может непосредственно перенести в перевод структуры, создающие ее в оригинале.

Удовольствие от прочтения Салмана Рушди в оригинале связано с возможностью непосредственного переживания самого повествования. Читатель как по мостику переходит по иконической структуре прямо в сознание говорящего. Прочитав утверждение исследователей, относящееся к оценке иконичности как свойства, присущего всем художественным текстам:

[...] если и есть некое качество, ответственное за риторическую воздействие художественных текстов, то это «принцип имитации», которому следует литература. Иными словами, художественное выражение стремится выполнять не только функцию презентации (отдавая читателю роль дешифровщика), но и функцию репрезентации (имитируя представляемое содержание в собственной форме) [3: 188].

Иконичность, свойственная прозе С. Рушди, базируется на умелом использовании особенностей английского языка и его возможностей, в частности, живом включении в него пласта региональной культуры и языкового дискурса. Представляемая реальность не только описывается текстом, она в нем звучит, заставляя читателя «пробовать на вкус» ставшие вдруг непривычными синтаксические структуры [2].

В романе «Дети полуночи» Рушди использует обе формы иконичности, которые отражают два принципа имитирования в языке (см. [4: 22]): экзофорическую иконичность («форма имитирует содержание» и эндофорическую иконичность, еще называемую внутритекстовой («форма имитирует другую форму»). Речь не идет о степенях иконичности, а только об объектах имитации, об установлении отношений референции, направленной вовне или же вовнутрь самого текста. Частое использование лексической и нелексической ономотопии (звукоподражания) у Рушди дает пример экзофорической иконичности, в то время как эмфатические повторы относятся к эндофорической иконичности. Очень часто и тот, и другой тип иконичности у Рушди диаграмматичны. Диаграмматическая иконичность характеризуется сходством между знаком и его объектом только на структурном уровне, или уровне отношений [4: 21].

Экзофорическая диаграмматическая иконичность в романе достигается за счет установления отношений между структурами ритма и структурами синтаксиса. Иконический механизм средств опредмечивания смысла у Рушди полностью подчиняет синтаксические правила языка замыслу автора. Герой «Детей полуночи», Салим Синай, родился в Индии в день ее независимости, и вся его жизнь оказалась тесно сплетена с бурной историей страны. Являясь еще и рассказчиком в романе, герой в свои уже 30 лет вновь переживает все описываемые события. Его рассказ и его переживания взаимно отражают друг друга. Экспрессивные нарушения синтаксических отношений иконически имитируют переживания героя-рассказчика.

Обратимся к двум типическим структурам синтаксиса у Рушди: иконичность «потока сознания-речи» и иконичность «сдержанности» как механизмам опредмечивания смыслов-переживаний.

Иконический синтаксис потока сознания представлен длинными предложениями, чувственно переживаемыми неудержимыми потоками слов в условиях нарушения стандартных правил использования средств пунктуации. Самые длинные предложения могут растягиваться на полторы-две страницы, передавая сильные эмоции и разбегающиеся мысли рассказчика при воспоминании о своем детстве. Девятилетний герой только что выявил у себя телепатические способности, но еще не вполне освоился с ними. Пока он просто не может заглушить свое «телевидение» и потрясен огромным объемом информации, которая словно в испорченном радио поступает к нему одновременно со всех каналов. Мысли его родителей переплетаются с их же словами и с его собственными мыслями, при этом он должен вести себя так, чтобы скрыть этот дар. Эта чудовищная какофония в голове девятилетнего героя-рассказчика заставляет его переживать панический страх перед разоблачением и смятение от осознания своего дара. Все эти переживания становятся значащими (смыслами), опредмечиваясь в спутанной структуре текста. Вот начало предложения, тянущегося еще на две с лишним страницы:

But imagine the confusion inside my head! [...] imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices, and now the obligation of not letting people know, the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donor's minds before they were even unwrapped [...] And much harder things such as going to see my father in his ground-floor office, here we are, and the moment I'm in there my head is full of godknowswhat rot because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well

Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...] (5: 233)

Рассказчик, т.е. взрослый Салим, заставляет нас испытывать все, что он сам заново переживает и рассказывает, обращаясь к читателю в начале своего рассказа «*imagine yourself inside me somehow, looking out through my eyes, hearing the noise, the voices*». Иконичность в рассматриваемом отрывке экзофорическая и диаграмматическая, поскольку мы видим, что обозначаемые сорасположены и упорядочены, отражая порядок сосуществования событий и мыслей в сознании Салима. В диаграмматической иконичности порядок элементов может быть организован как темпорально, так и пространственно (далеко/близко, в центре/на периферии). В нашем отрывке синтаксическая организация отражает оба типа отношений. Так, отсутствие пауз в повествовательном ритме – длина предложений, отсутствие логической пунктуации – ведет к все ускоряющемуся темпу, что в свою очередь отражает быструю смену событий и мыслей. В результате, на всем отрывке наблюдаем прием соположения, «*juxtaposition*»:

Соположение может быть иконическим в том смысле, что слова, близко расположенные в тексте, могут вызывать ощущение близости или связанности в рассказе – не только близости во времени, но и психологической или локативной соотнесенности. Иерархическое структурирование синтаксиса часто приводит к реализации принципа иконичности [...] [3: 192–193].

Этот стилистический механизм особенно ярко проявляется в следующих примерах, взятых из процитированного выше отрывка:

[...] the hardest part was acting surprised, such as when my mother said Hey Saleem guess what we're going for a picnic to the Aarey Milk Colony and I had to go Ooo, exciting!, when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice [...]

[...] now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...]

Прямая речь соположена всему остальному и не выделена как таковая визуальными знаками препинания, за исключением запятой в первом из отрывков. В результате, мысли героя и его высказывания следуют одно за другим настолько слитно, что читатель может вовсе не отличать одно от другого. Такое же соположение наблюдается в других частях текста. Так, в следующем отрывке два предложения на совершенно разные темы следуют одно за другим без пунктуационного разделения: «*[...]when I had known all along because I had heard her unspoken inner voice And on my birthday seeing all the presents in the donor's minds before they were even unwrapped [...]*». Только заглавная буква союза «*And*» указывает на начало нового предложения. В результате, мысли, размышления

и высказывания, которые существуют одновременно и путаются в сознании Салима, оказываются соположенными и в тексте, так что читатель может в полной мере ощутить и пережить испытываемое героем смятение. Для понимания того, что на самом деле происходит, читателю приходится, как и Салиму, по ходу чтения останавливаться и структурировать получаемую информацию, а значит заново переживать синтаксическую структуру представленного текста. Можно предположить, что Рушди использует соположение и как средство имитации симультанности мыслей и событий (временное соположение), и как средство имитации смятения, которое испытывает герой-рассказчик (соположение событий в его сознании).

Помимо прочего, данный отрывок представляет еще и психологическую соположенность – соответствие порядка текста порядку впечатлений. Мыслительный процесс героя отражается в потоке его сознания (см. [3: 190]). Рассмотрим это на примере второй части отрывка, где использование настоящего времени повествования погружает читателя в череду следующих одно за другим событий:

[...] in his ground-floor office, here we are, and the moment I'm in there my head is full of godknowswhat rot because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl, he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump, that's my father thinking, MY FATHER, now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well Yes fine Abba fine, must go now GOT TO GET AWAY homework to do, Abba, and out, run away before he sees the clue on your face [...]

В одном предложении Салим представляет читателю все разнообразные элементы информации ровно в том порядке, в каком он сам их воспринимает: сначала, его осознание того, где он физически находится (“in his ground-floor office, here we are”); потом, он понимает, что его мысли не принадлежат ему целиком (“my head is full of godknowswhat rot”); в-третьих, он понимает, что его сознание переполнено мыслями его отца (“because he's thinking about his secretary, Alice or Fernanda, his latest Coca-cola girl”); в-четвертых, в сознании Салима возникают образы, которые видит его отец (“he's undressing her slowly in his head and it's in my head too, she's sitting stark naked on a cane-bottomed chair and now getting up, crisscross marks all across her rump”); в-пятых, Салим испытывает удивление и шок от увиденного и моментально реагирует на это (“that's my father thinking, MY FATHER”); а затем мы видим реакцию отца, который смотрит на сына, присутствия которого ранее не замечал (“now he's looking at me all funny What's the matter son don't you feel well”); после этого Салим испуганно отвечает ему (“Yes fine Abba fine, must go now

GOT TO GET AWAY homework to do, Abba”); и наконец, мальчик с трудом заставляет себя уйти, обращаясь к себе во втором лице (“out, run away before he sees the clue on your face”).

Второй тип реализации принципа иконичности в синтаксисе в романе Рушди – сдержанность, характеризующаяся короткими эллиптическими конструкциями, обилием пунктуационных знаков, которые словно физически ограничивают поток слов и сообщений. Напряженность генерируется краткостью предложений, использованием бессубъектных пассивных конструкций, неличных форм глагола, отсутствием служебных слов и нестандартным использованием средств детерминации. Такой тип иконичности можно увидеть в некоторых дробях текста, сообщающих о ключевых событиях. Это также относится к экзофорическому и диаграмматическому типу иконичности, так как напряженность синтаксических структур отражает напряженность атмосферы эпизодов.

Второй пример взят из начала романа. Рассказчик вспоминает своего деда, Аадама Азиза, который в детстве часто гостил у старого лодочника Таи на его пароме, в Кашмире. Маленький Аадам зачарован рассказами Таи об истории Кашмира. Старый паромщик рассказывает так, словно он сам проживал эту историю. Неслучайно, Аадам интересуется возрастом Таи, подозревая, что тот должен быть очень старым. Поэтому мальчик часто задавал ему «unaskable question»:

‘But how old are you really, Taiji?’ [...] For an instant, silence, noisier than a waterfall. The monologue, interrupted. Slap of oar in water. (5: 10)

Настоящее время в вопросе Аадама, прямая речь противопоставленная отсутствию предикатов в остальной части предложения, – все указывает на разворачивание события перед глазами читающего. Части предложения представлены эллиптическими конструкциями и никак не соотносены со временем, отражая отстраненность и погруженность в размышления. Отсутствие глаголов, наличие множества запятых и точек – все это репрезентирует атмосферу тишины, отрешенности. Молчание физически ощущается между паузами, где слово заключено в запятые. Наконец, в последнем предложении отсутствие детерминирующих артиклей перед существительными «slap», «oar» и «water» ощущается как нестандартное, намеренное. Даже такая мелочь, как отсутствие артикля (нулевой артикль), существенно, поскольку отражает недосказанность и значимое молчание. Нулевой артикль отсылает к понятию, которое не связано с какими-либо конкретными проявлениями – указывает на то, что тишина может продлиться сколь угодно долго, закрепляя смысл качества, а не количества. В то же время, последующие слова (“noisier than a waterfall”), характеризуют тишину, относящуюся к какому-то конкретному событию, определяя качество тишины уже иначе. И эта двойственность также реализует переживаемое чувство напряженности атмосферы.

Последнее предложение отрывка («Slap of oar in water»), где также использован нулевой артикль, двойственно трактует все три понятия. Отсутствие артикля вновь ощущается как преднамеренное, значимое. Грамматически правильно было бы сказать «A slap of the oar(s) in the water» или «A few/ Several slaps of the oar(s) in the water». В отсутствии этого, обычные явления и предметы получают статус абстрактных понятий и подчеркивают тщетность ожидания ответа.

Диagramматическая иконичность идиостиля Рушди в романе «Дети полуночи» основана на использовании синтаксических возможностей языка; таких его средств как отсутствие или избыток пунктуации, отсутствие детерминирующих артиклей и местоимений. Иконические средства реализуют как экспликационную, так и импликационную текстообразующие тенденции в синтаксисе, становясь механизмом опредмечивания значащих переживаний.

По меткому выражению Салмана Рушди, мы одержимы совпадениями и соответствиями [5: 343–344]; соответствия между казалось бы не соположимыми вещами, поражают и радуют нас. С этим неразрывно связана тенденция замечать иконичность во всех её формах – совпадение вещи и её репрезентации. Литература все чаще обращается к поискам формы, которая поможет сущности явить себя. Герои Рушди верят, что формы прячутся где-то в образах реальности, а смыслы мелькают в про свете декораций.

Список литературы

1. Богин Г.И. Субстанциальная сторона понимания текста. Тверь: ТвГУ, 1993. 138 с.
2. Оборина М.В. Иконический потенциал синтаксиса в художественном тексте // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2015. № 4. С. 145–151
3. Leech, G. N., Short, M. H. Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. London and New York: Longman, 2007. 424 p.
4. Nöth W. Semiotic foundations of iconicity in language and literature // The Motivated Sign: Iconicity in Language and Literature 2, O. Fischer and M. Nänny (eds). Amsterdam: John Benjamins. 2001. Pp. 17–28.
5. Rushdie, S. Midnight's Children. London: Penguin books, 1991. 534 p.
6. Sweetser, E. From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 188 p.

Об авторе:

ОБОРИНА Марина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры герменевтической лингводидактики и английской филологии, Тверской государственной университет, e-mail: Oborina.MV@tversu.ru

**SYNTACTIC ICONICITY IN PROSE BY SALMAN RUSHDIE
(MIDNIGHT'S CHILDREN)**

M.V. Oborina

Tver State University, Tver

The paper explores the iconic representation of reality in fiction through syntactic means. It proves that the iconicity of expression triggers the mechanism of sense-building through activating traces of sensual experience. In fiction syntactic means revealed the iconic possibilities of language to the greatest extent.

Keywords: *iconicity, sensual experience, syntax, sense building, artistic text, diagrammatical.*

About author:

OBORINA Marina Vladimirovna – Candidate of Sciences (Philology), Associate professor, Department of hermeneutical linguodidactics and English philology, Tver State University, e-mail: Oborina.MV@tversu.ru

© Оборина М.В., 2022