

УДК 81'42+91'42+801.73

## **ИКОНИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СИНТАКСИСА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

**М.В. Оборина**

Тверской государственный университет, Тверь

В статье рассматривается потенциал иконического способа выражения, реализуемый средствами синтаксиса. Автор показывает, что иконичность выражения приводит в действие механизм смыслообразования, активирующий следы чувственного опыта. Синтаксис художественного текста максимально полно использует иконический потенциал языка.

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

Традиционно термин «иконичность» использовался в лингвистической науке в оппозиции к «произвольности», определённой Соссюром. Иконическими стали называть знаки, которые в той или иной мере «геометрически» похожи на представляемые ими объекты, что отражает идею непосредственного изоморфизма формы и содержания (одним из примеров может служить явление звукоподражания) [4]. Изоморфизм на уровне синтаксиса проявляется в том, что параллельная реализация синтаксиса и семантики в порядке элементов в синтаксической структуре отражает порядок восприятия (физического) или осмысления (знания). В целом иконичность в языке становится результатом взаимодействия изоморфизма и мотивации, понимаемой как не произвольное, не случайное отношение формы и содержания. Так, естественный порядок (*ordo naturalis*) определяет чувственную, эмпирическую иконичность, которая, в свою очередь, воздействует на стратегию текстопостроения: тексты, ориентированные во времени или пространстве, представляющие последовательности действий или освоения действительности (каждый тип может быть также рассмотрен как текстовый жанр – руководство, путеводитель, историческая хроника) [11]. Принципы иконичности реализуют потенциал языковой системы и могут быть сопряжены с определёнными лексико-грамматическими явлениями: выбором слов, порядком слов в предложении (особенно при инверсивном выдвигании вперёд обстоятельств места и времени), использованием артиклей в оппозиции определённого/неопределённого, особыми структурами предложения (оппозиция пассивного/активного залогов, паратаксическая и гипотаксическая связь элементов, подчинение/сочинение и т.п.). Реализация принципов иконичности в языке художественного текста позволяет сделать выводы о связи смыслообразования с тенденциями текстопостроения (об использовании синтаксиса в художественных текстах см.: [1; 2]).

Эмпирическую иконичность можно обнаружить не только в связи языкового выражения и восприятия. Связь формы и содержания может быть обусловлена самим порядком познания мира. Соположение элементов графически представляет принцип близости: расстояние между словами в предложении отражает понятийную близость составных элементов художественного мира.

Сочинительная синтаксическая связь элементов наиболее естественным образом выражает графическое соположение структур.

В работе [10: 6] указано, что «наша система языка неразрывно связана со всем нашим физическим и когнитивным существом» (перевод наш – М.О.). Иконичность в языковом выражении опирается на «эмпирическое, телесное знание» продуцента и реципиента. Поскольку иконичность основана на «опытности», «чувственности», можно сказать, что тексты с элементами иконичности опредмечивают смыслы-переживания, задействуя следы опыта чувствования.

Признание одновременного действия в языке двух противоположных тенденций (к экономии и к выразительности) [5] вызвало предположение о том, что одновременно существуют две системы языкотворчества (или генерации языка) [цит. раб.: 285–286] – нормативное и искажающее. В частности – лингвистическое и паралингвистическое кодирование в синтаксисе. Согласно этой теории, нормативные языковые правила подвергаются экспрессивному изменению (о поэтическом синтаксисе см.: [3]). Причём и языковые, и паралингвистические средства выражения подчиняются правилам. Но правила языковые – символические, произвольные и конвенциональные, а правила искажающей экспрессивности – мотивированы или иконичны. Ж.-Ж. Лесеркль подходит к языку с тех же позиций, разделяя весь языковой массив на стандарт и «остаток», имеющий ограниченное применение [7: 60]. Правила, которым подчиняется ненормативный остаток, «играют» с нормативными правилами [цит. раб.: 130]. Иконические законы и законы произвольности действуют в языке одновременно. Некоторые знаки, возникая как иконические, могли со временем становиться символами – что верно не только для языка, но и для артефактов культуры в целом. Язык – поле постоянного соперничества экономии (подрывающей развитие и распространение единиц и структур, делая язык всё более конвенциональным и значит – более символичным) и потребности в экспрессивности для уравнивания языковой эрозии [6: 57–139].

Литература всегда использует любые возможности языка (в том числе и принцип иконичности) для повышения эстетической воздейственности. Разумеется, следует отметить, что иконические возможности языка остаются главным образом потенциальными и в полной мере реализуются только если совпадают с вербальным выражением текста. Поскольку иконичность является частью эстетического потенциала языкового феномена, взаимозависимость формы и содержания можно считать важнейшей характеристикой эстетической функции языка. Художественные тексты выявляют иконические формы выражения более наглядно, чем тексты не поэтических жанров.

Обратимся к иконическому в синтаксисе художественной речи. Имплицирующая тенденция текстопостроения может быть реализована как семантическими, так и синтаксическими средствами языка и является одним из двух возможных способов структурирования пространства текста и его восприятия [1; 2]. Мы рассмотрим иконическую функцию эллипсиса (который может замещать молчание, отсутствие действия), паратаксических (в том числе бессоюзных) синтаксических структур (представляющих последовательность событий, одновременность и эмоциональность). Более того, синтаксические структуры тесно связаны с общей нарративной структурой целого текста.

Реализованный иконический потенциал эллипсиса в романе Диккенса «Холодный дом» становится средством опредмечивания смыслов, далёких от вербализованной картины осеннего Лондона.

*London. Michaelmas Term lately over, and the Lord Chancellor sitting in Lincoln's Inn Hall. Implacable November weather. As much mud in the streets, as if the waters had but newly retired from the face of the earth, and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. Smoke lowering down from chimney pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full grown snowflakes – gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun (Ch. Dickens 'The bleak house').*

В первых строчках романа эллипсис имеет форму номинативных фраз (так называемый «телеграфный стиль»), которые сводят сообщаемое в предложении к абсолютно необходимой информации. Создаваемый предложениями эстетический эффект может быть описан как передача состояния застоя, статического равновесия и бездеятельности, всё замерло в ожидании каких-то событий. Такая интерпретация кажется оправданной, поскольку этот смысл растягивается, появляясь в тексте далее:

*Fog everywhere. Fog up the river, where it flows among green aits and meadows; fog down the river, where it rolls defiled among the tiers of shipping and the waterside pollutions of a great (and dirty) city. Fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights. Fog creeping into the cabooses of collier-brigs; fog lying out on the yards, and hovering in the rigging of great ships; fog drooping on the gunwales of barges and small boats. Fog in the eyes and throats of ancient Greenwich pensioners, wheezing by the firesides of their wards; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe of the wrathful skipper, down in his close cabin; fog cruelly pinching the toes and fingers of his shivering little 'prentice boy on deck (Ch. Dickens 'The bleak house').*

Иконическая эстетика этого отрывка лежит в сочетании эллиптической конструкции и риторической фигуры повтора. Эллиптический принцип синтаксической организации текста, появившийся в начале романа, здесь продолжается описанием лондонского тумана, занимая десять расширенных номинативных фраз, подлежащим которых неизменно выступает слово *fog*. К этому же слову примыкают все наречия и обстоятельственные конструкции (*everywhere, up the river, down the river* и т. п.), которым, в свою очередь, подчинены обстоятельственные придаточные предложения (*where it flows, where it rolls*). По ходу описания лондонского пейзажа со словом *fog* оказываются связанными и причастные обороты (*creeping into the cabooses, lying out on the yards, drooping on the gunwales*). Настойчивая повторяемость слова *fog* в качестве подлежащего эллиптических предложений и расширение номинативных конструкций обстоятельственными предложениями, которые главным образом указывают на медлительность и постепенное распространение тумана, служат иконическим изображением того, как туман захватывает весь город и его окрестности в свой плен. Отметим, что для создания иконического образа важна статичность картины, что достигается отсутствием предиката в главном предложении. Кинетический, динамический компонент – медленное, но неумолимое продвижение тумана – реализуется подчинёнными придаточными предложениями. Повторяющаяся, распространяющаяся и расползающаяся синтакси-

ческая структура отрывка отражает необоримое, всеобъемлющее и всепроникающее присутствие тумана. Иконический потенциал языка, и в частности, синтаксиса, реализован очень наглядно. Постепенно туман в романе становится не просто проявлением природы, но и приобретает символическое значение. Пример показывает одну из возможных реализаций иконического потенциала эллиптического синтаксиса: группирование эллиптических придаточных вокруг слова *fog* в сложные и расширяющиеся структуры представляет собой синтаксический аналог статичности картины и вездесущности тумана в художественном мире романа. Иконическая сила образов Диккенса является результатом повторов и постепенного расширения эллиптического главного предложения в масштабе целого абзаца. Другой пример синтаксической иконичности даёт паратаксис, который может иллюстрировать эмоциональное состояние. Паратаксическая последовательность предложений в тексте чаще всего соответствует последовательности изображаемых событий. Наиболее наглядно этот вид связи иллюстрируют тексты Э. Хэмингуэя:

*But after I got them to leave and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain* (E. Hemingway 'A farewell to arms').

В настоящем примере мы сталкиваемся с многосоюзным паратаксисом (союз *and*), который выражает не саму линейность событий и временной последовательности, а идею эмоциональной опустошённости, наступившей одновременно с окончанием этапа жизни рассказчика.

В свою очередь бессоюзное соединение предложений часто выражает simultанность событий, а также эмоциональную напряжённость: *Women shrieked, cattle bellowed, dogs howled, men ran to and fro, cursing and swearing without intermission, the lumbering of the old guns backwards and forwards...* (W. Scott Waverly novels). Показанная выше бессоюзная связь предложений миметически представляет ситуацию хаоса. Последовательность безобъектных предложений отражает последовательность восприятия действия рассказчиком. Кинетическая энергия предложения основывается на том, что основной акцент предложений сделан на предикатах, выраженных глаголами движения. Иконичность выражения присуща также структурной организации: цепочка восклицательных предложений, реализованным приёмом обрыва повествования, пунктуационным средствам актуализации смысла. Во всех случаях иконический потенциал реализуется за счет кумулятивного действия всех приёмов (включая фонетические – ритмизацию, внутреннюю рифмовку).

Иконический потенциал синтаксиса в художественном тексте может распространяться, воздействовать на форму целого текста. Роман-триллер, роман-интрига развивается синтаксическими структурами, репрезентирующими нарастание тревожного ожидания (что составляет существо жанра) [9].

*I had now arrived at that particular point of my walk where four roads met — the road to Hampstead, along which I had returned, the road to Finchley, the road to West End, and the road back to London. I had mechanically turned in this latter direction, and was strolling along the lonely high-road — idly wondering, I remember, what the Cumberland young ladies would look like — when, in one moment, every drop of blood in my body was brought to a stop by the touch of a hand laid lightly and suddenly on my shoulder from behind me.*

*I turned on the instant, with my fingers tightening round the handle of my stick.  
There, in the middle of the broad bright high-road — there, as if it had that moment  
sprung out of the earth or dropped from the heaven — stood the figure of a solitary  
Woman, dressed from head to foot in white garments, her face bent in grave inquiry on  
mine, her hand pointing to the dark cloud over London, as I faced her (W. Collins 'The  
Woman in White').*

Пример относится к одному из ключевых эпизодов романа – встрече героя с таинственной женщиной в белом. Перечислим основные значимые иконические аспекты синтаксической структуры отрывка. Прежде всего, обращает на себя внимание необычное использование перфектной временной формы в прошедшем времени наряду с наречием (*I had now arrived*), что создаёт особую напряжённость, заставляя ждать неожиданного продолжения. Временная форма Past Perfect для читателя – сигнал к ожиданию временного придаточного с наиболее важной в предложении информацией. Вместо этого отношения главного и придаточного предложения инвертированы: автор создаёт напряжённость, присоединяя два определительных придаточных, содержащих детальную косвенную информацию, к главному предложению, и таким образом избегает использования придаточного предложения времени, которого читатель ожидает в данном синтаксическом контексте. Следующее предложение снова начинается с использования той же временной формы (*I had mechanically turned*). Но за ним идёт форма продолженного времени, что усиливает напряжённость, так как оттягивает кульминацию предложения. Форма продолженного времени, в свою очередь, сопровождается расширенной парентезой (*idly wondering ...*). И только в этот момент появляется давно ожидаемая конструкция – придаточное времени, в котором и разрешается напряжение, созданное как синтаксическими, так и семантическими средствами. Но приём «оттягивания» развязки на этом не завершается – автор вновь прибегает к синтаксическим средствам замедления действия: обстоятельственной конструкции (*in one moment*) и пассиву (*every drop of my blood was brought to ...*). Однако и это ещё не развязка, использование нарративной перспективы повествования от первого лица позволяет автору сохранять и далее ограниченную точку зрения, указывая на физическую реакцию героя, оставляя всю ситуацию за кадром до последнего предложения отрывка (вновь задействованы синтаксические средства замедления действия: инвертированный порядок слов, использование наречных конструкций, парентеза). Весь отрывок представляет прекрасный пример передачи состояния напряжённости. Синтаксические структуры ретардации (создания ощущения напряжённого ожидания) превращают отрывок в короткий рассказ-триллер, полностью отображающий структуру всего романа, где развязка центральной загадочной истории точно так же оттягивается на уровне композиции текста. Иконический потенциал синтаксиса именно в нарративных структурах может быть использован наиболее полно.

Ж.-Ж. Лесеркль указывает на ещё одну возможность иконического потенциала языка: соединение приёма метафоры с иконическими синтаксическими структурами. За счёт кумулятивного воздействия отражение (представление схемы в языке) перетекает в искажение (*from reflection to refraction*) [8]. Анализируя метафорическую суть описания движения поезда, Лесеркль указывает на то, что схематизм изображения заложен в самой метафоре.

*Away, with a shriek, and a roar, and a rattle, from the town, burrowing among the dwellings of men and making the streets hum, flashing out into the meadows for a moment, mining in through the damp earth, booming on in darkness and heavy air, bursting out again into the sunny day so bright and wide; away, with a shriek, and a roar, and a rattle, through the fields, through the woods, through the corn, through the hay, through the chalk, through the mould, through the clay, through the rock, among objects close at hand and almost in the grasp, ever flying from the traveller, and a deceitful distance ever moving slowly within him: like as in the track of the remorseless monster, Death!*

*Through the hollow, on the height, by the heath, by the orchard, by the park, by the garden, over the canal, across the river, where the sheep are feeding, where the mill is going, where the barge is floating, where the dead are lying, where the factory is smoking, where the stream is running, where the village clusters, where the great cathedral rises, where the bleak moor lies, and the wild breeze smooths and ruffles it at its inconstant will; away, with a shriek, and a roar, and a rattle, and no trace to leave behind but dust and vapour; like as in the track of the remorseless monster, Death (Ch. Dickens Dombey and Son).*

В этом отрывке из «Домби и сына» описание подменяется слуховой имитацией ритма движения поезда в мыслях героя. Поезд присутствует, но не как зрительный образ, он в ритме мыслей, ритме синтаксиса, аллитерации. Полифония отрывка представлена голосом текста и интертекстуальными голосами. Два голоса: голос означаемого, содержание мыслей Домби, его восприятие действительности (нарративная перспектива ограничена) и голосом означающего, неотделимого от означаемого и все же ведущего свою собственную голосовую партию. Объект здесь показан, присутствует, но не визуально. Этот присутствующий объект (поезд) вместе с тем и отсутствует в отрывке. Его отсутствие кажется иллюзией зрения. Что является референтом отсутствующего субъекта в причастных оборотах и неличных придаточных? Сам Домби? Поезд? Поэтическая функция языка возобладала в виде паратаксиса – предложных безличных предложений, ритмический анапест, естественно движущийся ритм – живое отражение анапеста создаёт музыкальный по своему звучанию текст. Так логика репрезентации и реализована, и исчезает в нём. С одной стороны, поезд физически воплощён в голосе, читающем текст вслух. Скорость и шум поезда непосредственно переживаются (форма чувственного перевода слов в физически переживаемое), но с другой стороны, поезд совершенно абстрактен, отсутствует как объект. Он сведён к линейной последовательности ритмического пульса, который доносится до находящегося в забытьи рассказчика. И эта символическая редукция в свою очередь символизируется анапестом предложных фраз, паратаксически связанных подобно вагонам самого поезда. Процесс символизации и абстракции таков, что переживается сама сущность поезда («поездность» как таковая), в которой сливается и железнодорожный поезд, и *train of thoughts*, последовательность слов, ритмический размер (все значения слова *train* сливаются в едином переживании). Кантовская схема воплощена как архетипический схематизм дороги, пути. Схематизация пути сублимирует чувственную энергию воплощения в абстрактной и музыкальной или лингвистической последовательности как чистой линейности времени. Образ поезда и череда образов взаимно рефлектируются друг в друге, проходя путь от имитирующей гармонии к лингвистической последова-

тельности, от *trains of images to strings of words* [цит. раб.: 53]. Чувственная сила воплощения переносится, переводится в нечувственный объект.

Иконичность, как и многое другое в языке, требует междисциплинарного подхода. Литература использует и усиливает, творчески меняя, присущие языку свойства. Хотя иконичность не играет большой роли в повседневном языке, в художественной речи она становится важным средством коммуникации. Иконичность как латентная возможность поэтического языка, который развивает и усиливает присущие не поэтическому дискурсу возможности, с очевидностью принадлежит и языку в целом.

### **Список литературы**

1. Оборина М.В. Универсальная субститутивность и типология герменевтических ситуаций // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2012. № 24. Вып. 4 С. 112–120.
2. Оборина М.В. Синтаксическая организация речи и реализация тенденций текстопостроения // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2014. № 4. С. 134–141
3. Ревзина О. Г. Некоторые особенности синтаксиса поэтического языка М. Цветаевой // Ученые записки ТГУ. Вып. 481. Семиотика устной речи. Лингвистическая семантика и семиотика. II. Тарту: ТГУ, 1979. С. 89–106.
4. Fischer O., Nänny M. Introduction. Iconicity as creative force in language use // Form Miming Meaning [Iconicity in language and literature 1] / Ed. by Nänny M. and Fischer O., Amsterdam: John Benjamins, 1999. Pp. xv–xxxvi
5. Fónagy I. 1995. Iconicity of expressive syntactic formations // Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes: the Human Dimension / Ed. By Landsberg M.E., Berlin; New-York: Mouton de Gruyter, 1995. Pp. 285–304.
6. Langacker R. W. Syntactic Reanalysis // Mechanisms of Syntactic Change / Ed. by Li Ch., Austin: University of Texas Press, 1977. Pp. 57–139.
7. Lecercle J.-J. The violence of language. Routledge, 1990. 272 p.
8. Lecercle J.-J. Deleuze and Language. Palgrave MacMillan, 2002. 274 p.
9. Müller W.G. The Iconic use of syntax in British and American fiction // Form Miming Meaning, 1999. Pp. 393–408.
10. Sweetser E. From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 188 p.
11. Tabakowska E. Linguistic expression of perceptual relationships: iconicity as a principle of text organization (a case study) // Form Miming Meaning , 1999. Pp. 409–422.

## **ICONIC POTENTIAL OF SYNTAX IN FICTION**

**Marina 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.*

*Об авторе:*

ОБОРИНА Марина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Тверского государственного университета, e-mail: mobor@mail.ru.

