

## **РОЛЬ ИКОНИЧНОСТИ СИНТАКСИСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ. СТЕЙНБЕКА**

*Работа представлена кафедрой английской филологии Лингвистического института  
Барнаульского государственного педагогического университета.*

*Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент М. Е. Обнорская*

**Целью данной статьи является рассмотрение явления синтаксической иконичности в художественном тексте. Иконичность есть свойство языкового знака, проявляющееся в наличии некоторого подобия между его означающим и означаемым. В художественном тексте одним из важнейших способов имитации вымышленной реальности является экспрессивный синтаксис.**

**Ключевые слова:** знак, иконичность, экспрессивный синтаксис, стилистика, художественный текст, Дж. Стейнбек.

**The purpose of the article is to consider the phenomenon of iconicity in literary texts. Iconicity is the property of a linguistic sign revealed in existence of some similarity between the signifier and the signified. Expressive syntax is one of the main means of imitating reality in literary texts.**

**Key words:** sign, iconicity, expressive syntax, stylistics, literary text, J. Steinbeck.

Целью данной публикации является рассмотрение явления синтаксической иконичности в художественном тексте. Иконичность есть свойство языкового знака, проявляющееся в наличии между его двумя сторонами, означающим и означаемым, некоторого материального (изобразительного, звукового и т. п.) или структурного подобия. Знак-икона, появившийся впер-

вые в семиотике Ч. Пирса, замещает свой объект потому, что на него похож, в отличие от знаков символов, которые никакого сходства с обозначаемым объектом не имеют<sup>1</sup>. По мнению Ч. Пирса, иконы бывают трех видов: образы, диаграммы и метафоры. Диаграммы есть знаки-иконы, в которых отношения между их элементами сходны с отношениями между элементами

объекта. Икона-образ представляет собой нерасчленимый знак, передающий целостное впечатление. Объект может быть иконическим знаком оригинала только тогда, когда интерпретатор знака интерпретирует его как знак оригинала<sup>2</sup>.

В языке как знаковой системе иконичность наблюдается на разных уровнях, а особенно явно проявляется на уровне синтаксиса, что показали Р. Якобсон и Д. Боллинджер. Синтаксическая иконичность может проявляться, например, в том, что взаимодействующие в реальности объекты упоминаются в высказывании недалеко друг от друга<sup>3</sup>, или же когда временной порядок речевых форм отражает порядок повествуемых событий во времени (*veni, vidi, vici*)<sup>4</sup>. Позднее феномен иконичности был обоснован Т. Гивоном с точки зрения биологии и когнитивной лингвистики. Он же предложил следующие ее принципы: 1) количества; 2) смежности; 3) линейного порядка<sup>5</sup>.

Иконичность в рамках стилистики рассматривается в работах Дж. Лича и М. Шорта. По их словам, литературное выражение имеет не только выразительную, но и изобразительную функцию. Дж. Лич и М. Шорт считают, что иконичность художественного текста проявляется в значительной степени на синтаксическом уровне. Например, синтаксический порядок может отражать порядок, в котором впечатления возникают в сознании, имитируя мыслительные процессы вымышленного рассказчика, что часто встречается в прозе, написанной техникой «поток сознания»<sup>6</sup>. Иконичность художественного текста, по мнению О. Фишер и М. Нэнни, часто носит скрытый характер. Восприятие иконических черт зависит от готовности читателя распознать аналоговую структуру за цифровой поверхностной формой, от способности читателя видеть связи между значением знака или текста и формальными средствами, использованными для их выражения. Иконичность в литературе семантически мотивирована. Значение знака-иконы возникает при ин-

терпретации, и только в том случае, если с ним совместимо значение анализируемого отрывка<sup>7</sup>.

Согласно современным концепциям, иконический знак репрезентирует образ объекта в сознании субъекта и может не иметь объективного сходства с объектом. У. Эко полагает, что если иконический знак и обладает общими с чем-то свойствами, то не с объектом, а со *структурой его восприятия*<sup>8</sup>. Исходя из этого, можно сделать вывод, что функция иконических знаков в художественном тексте заключается в том, чтобы передать схему построения мысленного образа читателю и вызвать в его сознании возникновение этого образа на основе той информации, которая уже содержится в его памяти, без прямого воздействия описываемой реальности на органы чувств читателя.

В художественном тексте описывается вымышленный (возможный) мир, который строится на основе отражения реальной действительности, поэтому его можно условно разделить на внешнюю (физическую) реальность и внутреннюю (психическую) реальность. К первой относятся объекты действительности и различные формы их взаимодействия (движения), ко второй – компоненты психики (психические процессы): восприятие, память, мышление, эмоции и т. д. В данной статье будут рассмотрены случаи иконического описания физической реальности, в частности – взаимодействия и движения объектов на материале романа Дж. Стейнбека «The Grapes of Wrath»<sup>9</sup> и других его произведений. Будет сделана попытка проанализировать то, каким образом при помощи синтаксиса могут быть представлены высокая или низкая скорость; наличие или отсутствие пауз; повтор действия; ритмичность; последовательность действий и т. д.

1. Наиболее часто, как показал анализ, в романе встречается имитация *пауз в действиях*, отсутствия движения (122 примера). Структурно это выражается при помощи обособления, образования сложносочинен-

ного предложения, парцелляции, что вызывает смену ритма и остановку в повествовании. Согласно мнению Т. Гивона, запятые, обозначающие паузы, нарушают единый ритмический контур предложения, и действия, выраженные предложением, воспринимаются не как единое событие, а последовательность отдельных событий. Чем ближе по времени происходят события, тем ближе друг к другу находятся их описания в тексте. Введение дополнительных элементов (например, then) или же образование сложносочиненного предложения передает еще больший промежуток времени между действиями. Например, действия, воспринимаемые в первом примере как одно событие: 1) She talked to Bill, Joe and Sally..., воспринимаются как отдельные события во втором 2) She talked to Bill, then to Joe, then to Sally... То же справедливо и для следующих примеров: 1) She came in 'n talked to me... 2) She came in, and she talked to me...<sup>10</sup> Рассмотрим примеры из романа Дж. Стейнбека «The Grapes of Wrath». В следующем примере действия представляют собой не единое событие, а два отдельных действия, разделенные во времени: Ma's eyes passed Rose of Sharon's eyes, and then came back to them. Чтобы действия в данном предложении воспринимались как единое нерасчлененное по времени событие, можно трансформировать предложение следующим образом: \*Ma's eyes passed Rose of Sharon's eyes and came back to them. Чтобы передать больший промежуток времени, разделяющий два действия (события), могут быть использованы парцелляция и введение дополнительных элементов: Suddenly the dogs started up from the dust and listened. And then, with a roar, went barking off into the darkness. Большой промежуток времени выражается также через образование сложносочиненного предложения вместо использования однородных сказуемых: Ma sighed, and then she straightened her head. Сравните: \*Ma sighed and straightened her head.

Следует помнить, что иконичность проявляется в соответствии формы и значения

анализируемого отрывка. В примерах могут встречаться лексические единицы, в состав значения которых входят семы неподвижности, а также указание на время, прошедшее между действиями. Например, в следующих случаях некоторые слова имеют значение отсутствия или невозможности движения: rigid ('unable to move'), hesitate ('to pause before doing something')<sup>11</sup>, указание на отрезок времени 'for a moment', 'a long time': The little girl went rigid **for a moment**, and then dissolved into sniffing, quiet crying. ...And the water crept to the edge of the doorway, seemed to hesitate **a long time**, and then moved slowly inward over the floor.

2. *Последовательность действий* передается при помощи цепочки однородных глаголов (119 примеров). В 71 случае глаголы объединены в цепочки по три глагола, в 39 случаях – глаголы объединены полисиндетоном, что создает характерные для данного романа ритм и звучание: A second little caravan drove past the camp and climbed to the road and moved away. Следует отметить, что действия представлены в тексте в том же порядке, в каком они происходят в вымышленной реальности. Чтобы показать, что за единицу времени произошло много действий, автор использует более длинные цепочки однородных глаголов. Например, в следующем примере дети после вынужденной неподвижности во время танцев взрослых срываются с места и начинают бегать и играть: And the children broke from restraint, dashed on the floor, chased one another madly, ran, slid, stole caps, and pulled hair.

3. Описывая *ритмические действия*, автор прибегает к способности синтаксиса передавать ритм (80 примеров). В стилистике широко исследовался ритм прозы (Б. В. Томашевский, А. М. Пешковский, В. В. Виноградов, И. Р. Гальперин, И. В. Арнольд и т. д.). По мнению И. Р. Гальперина, ритм прозы основан на повторении сходных структурных единиц через короткие интервалы. Наиболее заметные ритмические образцы основаны на использовании определенных

стилистических фигур, а именно: перечисления, повторов, параллельных конструкций, хиазма<sup>12</sup>. В данном романе ритм создается повторами (анафора 166, эпифора 65, анадиплосис 33, рамочный повтор 26, непосредственный повтор 11), параллельными конструкциями (129), цепочками однородных членов предложения (140), полисиндетоном (85), асиндетоном (40). Среди описаний ритмичного движения наиболее яркие примеры встречаются с описанием музыки: пения, танцев и т. д. Рассмотрим, как с помощью синтаксиса создается ритм танца:

«Chicken Reel» now, and the feet tap and a young lean buck takes three quick steps, and his arms hang limp. The square closes up and the dancing starts, feet on the bare ground, beating dull, strike with your heels. Hands «round and swing. Hair falls down, and panting breaths. Lean to the side now.

Look at that Texas boy, long legs loose, taps four times for ever' damn step. Never seen a boy swing aroun' like that. Look at him swing that Cherokee girl, red in her cheeks an' her toe points out. Look at her pant, look at her heave. Think she's tired? Think she's winded? Well, she ain't. Texas boy got his hair in his eyes, mouth's wide open, can't get air, but he pats four times for ever' darn step, an' he'll keep a-goin' with the Cherokee girl.

Текст этого отрывка хорошо ложится на музыку танца «Chicken Reel», так как предложения могут быть разбиты на короткие синтагмы, имитирующие музыкальный размер четыре четверти (например: |Look at him |swing that Che|rokee |girl, |red in her |cheeks an' her |toe points |out). Подобными танцами руководит человек, который выкрикивает названия нужных движений: Hands «round and swing. ...Lean to the side now, поэтому в этом отрывке имитируется произношение разговорной речи, например: an» he'll keep a-goin' with the Cherokee girl (подобное можно услышать в исполнении этого танца группой 'Caplinger's Cumberland Mountain Entertainers'<sup>13</sup>). Ритмичное движение передается через параллельные конструкции, усиленные анафо-

рическими повторами (например, Look...; Think...), асиндетоном, обособлением, эллипсом.

Чаще встречаются случаи, когда при помощи синтаксиса передается ритм не конкретного произведения, а мелодичность, песенность, музыкальность вообще, как, например, имитация напевности в повести Дж. Стейнбека «The Pearl»<sup>14</sup>: They had made songs to the fishes, to the sea in anger and to the sea in calm, to the light and the dark and the sun and the moon, and the songs were all in Kino and in his people – every song that had ever been made, even the ones forgotten. Слово song в начале предложения приводит в действие иконичность на уровне синтаксиса: анафорические повторы, параллельные конструкции, цепочка однородных существительных, объединенных полисиндетоном, создают плавный ритм песни.

4. *Повторяющиеся действия* передаются различными видами повторов (75 примеров): анафора (34), непосредственный повтор (27), эпифора (24), рамочный повтор (9), анадиплосис (4). Повтор действия может передаваться повтором наречия (14): Al labored at the crank, around and around. В большинстве случаев повторяющиеся действия изображаются повтором глагола: The fire flared and dropped and flared and dropped. Повторы могут быть усилены параллельными конструкциями. В следующем примере при помощи синтаксиса изображается утомительная непрерывная работа: Al chopped and Tom shoveled, Noah chopped and Connie shoveled. And the hole drove down, for the work never diminished in speed. Увеличение *продолжительности и интенсивности* действия также передается непосредственным повтором глагола, обозначающего действие (29 примеров). Кроме продолжительности движения синтаксис может передавать дополнительные оттенки значения, например вызывать ощущение монотонности, однообразия, утомительной работы: Ma fanned and fanned the air, and her piece of cardboard warned off the flies.

5. Для передачи *скорости движения (действия)* автор использует как основное средство длину предложения (66 примеров). Быстрые внезапные действия передаются короткими, нераспространенными предложениями. Средняя длина предложения в данных примерах 6,6 слова, что почти в четыре раза меньше нормы (20–22 слова), установленной зарубежными лингвистами<sup>15</sup>. Короткие предложения создают быстрый, напряженный ритм. Меньшая продолжительность звучания предложения (отрезка текста) создает впечатление меньшей продолжительности описываемого действия. Быстрая смена описаний событий имитирует быстрое чередование (протекание) этих событий в вымышленной реальности. В следующем примере описывается работа героя романа Тома, собирающего персики. Он стремится наполнить коробку как можно быстрее, так как от количества собранных персиков зависит его заработок: Tom ran at his work. One bucket full, two buckets. He dumped them in a box. Three buckets. The box was full. Увеличение скорости в этом примере происходит также за счет эллипса, асиндетона, номинативных предложений. Построение мысленного образа, создаваемого синтаксическими конструкциями, запускается семантикой глагола to run ('to move quickly')<sup>16</sup>.

Резкое однократное действие передается простым нераспространенным предложением, эффект которого усиливается за счет контраста между длиной данного предложения и длиной предложений из окружающего контекста: She was brushing water through her hair with her fingers when a step sounded on the concrete floor behind her. **Ma swung around.** An elderly man stood looking at her with an expression of righteous shock. Синтаксис поддерживает семантику глагола to swing 'to turn quickly round'<sup>17</sup>.

Помимо скорости, динамизма при помощи синтаксиса может передаваться эмоциональное состояние. Рассмотрим пример из романа Дж. Стейнбека «East of Eden»<sup>18</sup>:

He pushed the door open. She stood three feet away. In her right hand she held his 44 Colt, and the black hole in the barrel pointed at him. He took a step toward her, saw that the hammer was back.

**She shot him.** The heavy slug struck him in the shoulder and flattened and tore out a piece of his shoulderblade. The flash and roar smothered him, and he staggered back and fell to the floor.

Нервное потрясение героя (в него стреляет жена) автор показывает через напряженный, рваный ритм, который создается короткими предложениями, отсутствием грамматической связи, параллельными конструкциями, асиндетоном. Коротким нераспространенным предложением передается резкий, неожиданный выстрел, что подчеркивается сильной позицией предложения в начале абзаца.

Быстрое чередование действий за единицу времени передается цепочкой однородных глаголов, как правило, объединенных асиндетоном: Pa and Al and Uncle John loaded quickly, piled the blankets on top of Tom's cave, stood the buckets against the sides, spread the last mattress behind. Приведем еще один пример из романа «East of Eden»<sup>19</sup>: The boy galloped up to the house, yanked off his hat, flung a yellow envelope on the ground, spun his horse around, and kicked up a gallop again. В семантике лексики этих примеров есть указание на скорость, в первом случае quickly, во втором – в семантике глаголов gallop, yank, fling, spin присутствует сема скорости. Эффект, производимый синтаксисом, поддерживается и на фонетическом уровне: практически все глаголы в предложении являются односложными словами с кратким гласным.

Как показал анализ, в художественном тексте структура предложения несет дополнительную информацию, за счет которой усиливается воздействие на читателя. Теория иконичности позволяет проследить, каким образом синтаксические структуры имитируют вымышленную реальность и участвуют в создании художественных образов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Пирс Ч. С.* Избранные философские произведения / Пер. с англ. К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева. М.: Логос, 2000. С. 201.

<sup>2</sup> *Morris Ch.* Signification and Significance. A study of the relations of signs and values, The M.I.T. Press, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, 1974. P. 68.

<sup>3</sup> *Bolinger D.* Aspects of language. Harcourt, Brace & World, INC. New York, Chicago, San Francisco, Atlanta. 1968. P. 241.

<sup>4</sup> *Якобсон Р.* В поисках сущности языка // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 111–126.

<sup>5</sup> *Givón T.* Isomorphism in the grammatical code: cognitive and biological considerations // Studies in language. John Benjamins Publishing company, Philadelphia. 1991. Vol. 15. No.1. P. 89–93.

<sup>6</sup> *Leech G. N., Short M. H.* Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. London and New York: Longman, 1981. P. 235.

<sup>7</sup> *Fischer O., Nõnny M.* 'Iconicity: Literary texts' [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://home.medewerker.uva.nl/o.c.m.fischer/bestanden/Iconicity%20in%20literary%20texts%20final.doc>

<sup>8</sup> *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. С. 135.

<sup>9</sup> *Steinbeck J.* The Grapes of Wrath. Moscow, Progress Publishers, 1978.

<sup>10</sup> *Givón T.* Op cit. P. 90.

<sup>11</sup> Macmillan English Dictionary, London, Macmillan Publishers Limited, Bloomsbury Publishing Plc, 2002. P. 672, 1223.

<sup>12</sup> *Galperin I. R.* Stylistics. Moscow, Higher School Publishing House, 1971. P. 128–129.

<sup>13</sup> 'Caplinger's Cumberland Mountain Entertainers, Chicken Reel [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.juneberry78s.com/otmsampler/otmsampta.html>

<sup>14</sup> *Steinbeck J.* The Red Pony. The Pearl. Moscow Progress Publishers, 1965.

<sup>15</sup> *Williams J. M.* Style. Ten Lessons in Clarity and Grace. Harper Collins Publishers, 1989. P. 111.

<sup>16</sup> Macmillan English Dictionary, London, Macmillan Publishers Limited, Bloomsbury Publishing Plc, 2002. P. 1242.

<sup>17</sup> Longman Dictionary of English language and culture, Harlow, Pearson Education Limited, 2005. P. 1408.

<sup>18</sup> *Steinbeck J.* East of Eden. London, Penguin Books Ltd, 2000.

<sup>19</sup> Ibid.