

УДК 81'22

UDC 81'22

**ПРОБЛЕМА ВЕРБАЛИЗОВАННОГО
ИКОНИЧЕСКОГО ЗНАКА В
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ****PROBLEM OF VERBALIZED ICON IN THE
LITERARY TEXT**

Диденко Анна Анатольевна
*Кубанский Государственный Университет,
Краснодар, Россия*

Didenko Anna Anatolyevna
Kuban State University, Krasnodar, Russia

Статья посвящена изучению проблемы вербализованного иконического знака в художественном тексте. В работе представлены различные подходы к исследованию проблемы иконического знака, выявлена роль внутренней визуализации в данном процессе

The article is devoted to the research of verbalized icon problem in the literary text. Different approaches to the research of verbalized icon problem are represented; the role of inner visualization in this process is identified

Ключевые слова: СЕМИОТИКА, ИКОНИЧЕСКИЙ ЗНАК, ВИЗУАЛЬНАЯ КОММУНИКАЦИЯ, ВЕРБАЛИЗОВАННЫЕ НЕВЕРБАЛЬНЫЕ ЕДИНИЦЫ, ВНУТРЕННЯЯ ВИЗУАЛИЗАЦИЯ

Keywords: SEMIOTICS, ICON, VISUAL COMMUNICATION, VERBALIZED NONVERBAL UNITS, INNER VISUALIZATION

Любой коммуникативный процесс полностью зависит от сопровождающего его семиотического обеспечения, от того, в какой мере удалось выразить необходимую информацию в виде знака. Семиотизация общения, сама по себе, предполагает безотчетные симптомы или сознательные сообщения, которыми обмениваются участники в процессе коммуникативного акта [4,136].

Жестовую единицу, функционирующую в коммуникативном акте художественного текста, мы рассматриваем как вербальное представление иконического знака, функционирующее в процессе семиозиса. Исследуя данную проблему, в нашей работе мы опираемся на трехстороннюю концепцию знака, предложенную Ч. Пирсом. «Думается, я уже имел случай показать, что логика, в своём наиболее общем смысле, есть всего лишь иное название семиотики, квази необходимого или формального учения о знаках» [5,176] «собственно логика есть формальная наука об условиях истинности репрезентации» [5,49]. Пирс определил знак, как «нечто, что обозначает что-либо для кого-нибудь в определенном отношении или объёме. Он адресуется кому-то, то есть создает в уме того человека равноценный знак или, возможно, более развитый знак. Тот знак,

который он создает, я называю интерпретантой первого знака. Далее знак что-то означает,- именно свой объект» [5,177].

Икона есть знак, «...отсылающий к объекту, который он обозначает, просто в силу своих свойств, которыми обладает независимо от того, существует ли вообще какой-нибудь Объект или нет» [5,184-185] Другими словами, в иконических знаках означающее обладает изобразительным или структурным сходством с означаемым.

Ч. Пирс глубоко понимал градуальный характер оппозиции знаков-индексов, икон и символов и указывал на двойственные и переходные случаи между основными" классами знаков. Так, он различал несколько видов иконических знаков, различных по степени и характер сходства между формой и замещаемым содержанием: образы (основанные на непосредственном сходстве, или, «те, что причастны к простым качествам»), схемы (репрезентирующие строение предмета «через аналогичные отношения» в структуре плана выражения знака) и метафоры, которые репрезентируют содержание «через параллелизм в чем-то ином» [5,77].

Ч. Пирс выделяет несколько типов иконических знаков: образы (которые представляют «простые» качества означаемого), метафоры (здесь кодификация производится по принципу параллелизма между знаком и объектом), схемы, чертежи, диаграммы (этому виду иконических знаков не обязательно иметь чувственное сходство с объектом, достаточно аналогии между отношениями частей в самом объекте и в его знаке [5,201-205].

Анализируя признаки иконического знака, мы придерживаемся теории У. Эко, согласно которой, иконический знак трактуется, как континуум, в котором невозможно вычлнить дискретные смыслоразличительные элементы, подобные существующим в естественном языке. "Знаки рисунка не являются единицами членения, соотносимыми с фонемами языка, потому что они лишены предзаданного

позиционального и оппозиционального сам факт их наличия или отсутствия еще не определяет однозначно смысла сообщения, они значат только в контексте (точка, вписанная в миндалевидную форму, значит, зрачок) и не значат сами по себе, они не образуют системы жестких различий, внутри которой точка обретает собственное значение, будучи противопоставленной прямой или кругу"[7,137]. В естественном языке значение оказывается заданным заранее, в визуальном оно вырабатывается по мере получения сообщения. [7,137].

Иконический знак, обладающий сходством с изображаемым предметом, берет не все его характеристики. У. Эко подчеркивает условность этого типа изображения. "Иконические знаки воспроизводят некоторые условные восприятия объекта, но после отбора, осуществленного на основе кода узнавания, и согласования их с имеющимся репертуаром графических конвенций" [7,128]. Визуальный знак должен обладать следующими типами характеристик: а) оптическими (видимыми), б) онтологическими (предполагаемыми), в) условными. Под последними У. Эко понимает иконографические коды того времени [7,128]. Таким образом, иконический знак не обладает никакими общими свойствами со своим объектом и является полностью произвольным, конвенциональным, немотивированным.

Опираясь на исследования в области синтаксиса и архитектоники текстов, А.Г. Баранов постулирует расширение иконических знаков:

« 1. Иконичность ядерных синтаксических структур по принципу аналогии между событием и его вербальным знаком.

2. Рассматривая текст как полный знак, мы постулируем проявление иконичности прежде всего в текстовой деятельности как функциональном уровне выражения смыслов» [1,16-17].

Так как в нашем исследовании мы рассматриваем невербальные компоненты с точки зрения визуальной коммуникации, целесообразно

отметить значение иконичности в данном процессе. Подход У. Эко в данном процессе состоит в стремлении деонтологизировать фотографический образ, и перенести акцент на феноменологию восприятия. Мы придерживаемся данной точки зрения и в этом ключе интерпретируем проблему иконичности знака. Оно заключается в том, что иконический знак обладает рядом свойств, присущих репрезентируемому им реальному объекту. Речь идет не о воспроизведении в иконическом знаке свойств объекта, а о специфике восприятия и, следовательно, о мысленной репрезентации [7,165-168].

Интерпретацию невербального языка мы представляем сложным процессом, где ядром являются семиотические отношения, в основе которых лежит знак, выраженный невербальным компонентом. При этом знак, т.е. невербальный компонент, несет в себе какую-либо информацию (интерпретанту) для участника коммуникативного акта (интерпретатора).

Сам семиозис У. Эко представляет, как непрекращающийся, бесконечный процесс. Цепная реакция семиозиса превращает стимул в денотацию, денотацию в коннотацию (а систему денотаций и коннотаций в авторефлексивное сообщение [7:238]).

В нашем исследовании мы опираемся на учения У. Эко о кодовой составляющей интерпретационного процесса вербализированных невербальных компонентов в художественном тексте. Множество сообщений интерпретируются участниками коммуникативного процесса по-разному, с помощью различных кодов восприятия. В нормальной, повседневной коммуникации двусмысленность почти исключается, поскольку коды установлены заранее, но в художественной коммуникации сообщение намеренно двусмысленно [7: 236-238].

Другими словами, Умберто Эко дифференцировал код, как знаковую структуру, правило сочетания упорядочения символов, или как способ

структурирования взаимоднозначное соответствие каждого символа какому-то одному означаемому [7,236-238].

Умберто Эко предложил следующую классификацию кодов: коды восприятия, коды узнавания, коды передачи, тональные коды, иконические коды, иконографические коды, коды вкуса и сенсорные коды, риторические коды, стилистические коды, коды бессознательного. Данные коды взаимодействуют друг с другом в коммуникативном акте на нескольких уровнях [7,157-160].

В процессе невербальной коммуникации отправитель и реципиент обладают сложным набором кодов, множественностью кодов, которые позволяют реализовать информационный процесс в определенном контексте. Когда мы видим изображение (невербальный компонент), мы пользуемся для его распознавания хранящимися в памяти данными о познанных, виденных вещах и явлениях. Таким образом, мы пользуемся кодом узнавания. Такой код вычленяет некоторые черты предмета, наиболее существенные как для сохранения их в памяти, так и для налаживания будущих коммуникативных связей. Тот же самый код узнавания лежит в основе отбора условий восприятия, когда мы транскрибируем их для получения иконического знака. Причем отбор этих существенных характеристик для распознавания или создания изображения воспринимается нами чаще всего как естественный природный процесс, не опосредуемый идеологией и культурой. Таинственность похожести, аналогичности изображения обозначаемому предмету реальности обусловлена процессами кодирования, которые 1) коренятся в механизме восприятия, 2) детерминированы культурой и традицией [7,200-205].

Исследуя проблему интерпретации кодов в художественном тексте, У. Эко придерживается следующего постулата: тексты представляют собой человеческий способ сведения мира к управляемому формату,

открытому для интерсубъективного интерпретирующего дискурса [8,21]. Он вводит понятие «расширяющейся» интерконтекстуальности, где всякое различие между знанием о мире (наивно понимаемым как знание, получаемые из внеконтекстуального опыта) и знанием интертекстуальным фактически исчезает. Как показывает У. Эко, границы реального и вымышленного миров весьма прозрачны. Когда мы сталкиваемся с какой-либо жизненной ситуацией, вместо того чтобы привлечь опыт из повседневной жизни, мы заимствуем его из своей же интерконтекстуальной компетенции, то есть используем те «повествовательные схемы», которые нам знакомы из литературы или других медиа. У. Эко использует понятие фрейма для обозначения таких культурных клише: находящийся в читательском сознании стереотип восприятия и описания того или иного предмета [8,57-63].

Процессы кодовых переходов происходят на уровне сознания. Зигмунд Фрейд выделяет два уровня сознания: «Я» и «Оно». Сознательное является исключительно описательным термином, состояние сознательности быстро проходит «представление в данный момент сознательное, в следующее мгновение перестает быть таковым, однако может вновь стать сознательным при известных, легко достижимых условиях» [6,356]. Бессознательное появляется из учения вытеснения. Существует двойное бессознательное: «скрытое, но способное стать сознательным, и вытесненное, которое само по себе и без дальнейшего не может стать сознательным» [2,184-188].

Анализируя процесс понимания речи, перехода от одного кода к другому, Н.И. Жинкин учитывал несколько разновидностей кодов: буквенный, звуковой, речедвигательный. Ко входу речевой системы он отнес буквенный и звуковой коды, речедвигательный код к продуктивному мышлению. Также был упомянут тактильный код, который принимался за код специфический для внутренней речи, поскольку, во внутренней речи

он переходил в двигательный, но при этом оставлял широкие возможности для нового кодового перехода. Используя «метод метрического постукивания» был задействован предметно-схемный язык (включающий в себя предметно-изобразительный код). Предметы и взаимоотношения между ними мысленно просматриваются нами быстрее, чем мы можем об этом говорить, тем более писать. Исходя из этого, следует, что в процессе общения и применения натурального языка вырабатывается ещё один особый язык – язык художественного мышления [3,26-28].

Необходимо отметить процесс порождения текстуального смысла в изучении процесса кодовых переходов в художественном тексте. В данной проблеме отправной точкой является понятие «открытого произведения» [7,78] как отражения космической структуры самого языка с присущей ему изначальной амбивалентностью, но одновременно и с устойчивой внутренней организацией. Для того чтобы создать впечатление полного отсутствия структуры, произведение должно обладать сильной внутренней структурой. Строго запрограммированное восприятие свойственно не всем текстам, а лишь тем, которые претендуют на статус «открытого произведения» [7,78]

Отстаивая поэтику «открытого произведения» и «открытой интерпретации», он подчеркнул, что подобная деятельность стимулирована, прежде всего, самим текстом. Таким образом, затрагивается проблема не только читательской рецепции, но скорее, диалектики прав текста и прав его интерпретаторов. У. Эко убежден в том, что открывать текст, не обеспечив его права. Иначе говоря, прежде чем извлекать из текста всевозможные значения, необходимо признать, что у текста есть буквальный смысл, а именно смысл, который интуитивно первым приходит на ум читателю, знакомому с конвенциями данного естественного языка [7,100].

Для наглядности процесса восприятия вербализованного иконического знака в коммуникативной ситуации художественного текста рассмотрим следующий пример:

One morning Jem and I found a load of stovewood in the back yard. Later, a sack of hickory nuts appeared on the back steps. With Christmas came a crate of smilax and holly. That spring when we found a crokersack full of turnip greens, Atticus said Mr. Cunningham had more than paid him.

“Why does he pay you like that?” I asked.

“Because that’s the only way he can pay me. He has no money.”

“Are we poor, Atticus?”

***Atticus nodded.** “We are indeed.”*

Jem’s nose wrinkled. “Are we as poor as the Cunninghams?”

“Not exactly. The Cunninghams are country folks, farmers, and the crash hit them hardest.”

Atticus said professional people were poor because the farmers were poor [10,27].

(Ср.: Как-то утром мы с Джимом нашли на задворках гору хвороста для растопки. Потом на заднем крыльце откуда-то взялся целый мешок орехов.

На рождество появилась корзинка остролиста. Весной мы нашли еще мешок молодой репы, и тут Аттикус сказал, что мистер Канингем заплатил ему с лихвой.

- Почему это он платит репой? - спросила я.

- Потому, что иначе ему платить нечем. У него нет денег.

- А мы бедные, Аттикус?

Аттикус кивнул.

- Да, конечно.

Джим наморщил нос.

- Такие же бедные, как Канингемы?

- Ну, не совсем. Канингемы не горожане, а фермеры, по ним кризис ударил сильнее всего. Аттикус сказал - в городе многие люди бедны потому, что бедны фермеры [9,34].)

В данном коммуникативном процессе один из участников коммуникации вербально запрашивает информацию. Второй участник вербально отвечает, но при этом невербально сопровождает свой ответ. Мы исследуем данную коммуникативную ситуацию как процесс семиозиса, где «кивок головой» является знаком, та информация (в нашем случае положительный ответ, как субститут речевого акта согласия) интерпретантой для второго участника коммуникативной ситуации – интерпретатора. Непосредственно невербальную единицу кивок головы мы рассматриваем как иконический знак, поскольку основной составляющей коммуникативного акта выступает визуальная коммуникация.

Необходимо отметить, что знак «кивок головой» в ключе художественного текста в нашем анализе является вербальным знаком, т.е. вербализованным жестом. Данный процесс функционирует через внутреннюю визуализацию. На первом этапе автор визуализирует какую-то невербальную ситуацию (в нашем случае «кивок головой»). На втором этапе происходит вербализация данной невербальной ситуации. Жест «кивок головой» становится вербальным знаком. В том случае, если читатель читает данное произведение, то происходит «обратная визуализация», т.е. воспринимая вербальный знак (читая), он мысленно представляет, как герой произведения кивает головой.

В нашем исследовании немаловажную роль в процессе внутренней визуализации играет воображение, как автора, так и читателя. Оно взаимосвязано с мысленными репрезентациями или образами внутренне сгенерированными или построенными. Мы связываем воображение с памятью и авторским опытом, текущим окружением автора. Чем более

детально автор визуализирует невербальный компонент, чем ярче вербализует в художественном тексте, тем глубже читатель визуализирует невербальную ситуацию.

Таким образом, мы понимаем вербализацию невербального знака, как сложный механизм взаимодействия вербальных и невербальных кодов, вербального кода и воображения, вербального кода и развития тонких и глубоких внутренних переживаний автора, а впоследствии и читателя.

Необходимо отметить, что в процессе внутренней визуализации читатель опирается не только на собственный опыт, но и на рамки автора. Автор сам устанавливает границы восприятия вербализованной им информации.

Резюмируя изложенное, целесообразно отметить: все человеческие жесты и действия являются смысловыми единицами, которые могут быть рационально объяснены и систематизированы. Жесты и движения тела – это не инстинктивные проявления человеческой природы, а познаваемая система поведения, зависящая от уровня развития культуры. Обладая соответствующими признаками и характеристиками, невербальный компонент в семиотической ситуации выступает как иконический знак, так как в процессе интерпретации жестового языка, прежде всего, задействована визуальная коммуникация участников коммуникативной ситуации.

В процессе интерпретации знак является знаком только в определенной коммуникативной ситуации при наличии определенных коммуникативных условий. Так как мы исследуем микротексты художественной литературы, то в нашей работе знаком выступают те вербализованные жестовые выражения, которые непосредственно автор представляет как знак. В художественном тексте любая невербальная единица может быть интерпретирована метафорически. Но чтобы

согласиться с такой интерпретацией, все участники коммуникативной ситуации должны согласиться с составляющей интерпретанты.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баранов А.Г. Прагматика как методологическая перспектива языка. Краснодар: Просвещение-Юг, 2008. 188 с.
2. Гальперин П. Я., Ждан А. Н. Хрестоматия по истории психологии. М.: Изд-во МГУ, 1980. 304 с.
3. Жинкин Н.И. О кодовых переходах во внутренней речи//Вопросы языкознания. 1964. №6. С 26-38.
4. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура: Курс лекций. М.: Academia, 2004. 432 с.
5. Пирс Ч.С. Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория Метафизических Исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.
6. Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1989. 448 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: Петрополис, 1998. 432 с.
8. Eco U. The Limits of Interpretation. Indiana : Indiana University Press, 1990. 145 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ВЫБОРКИ

9. Ли Х. Убить пересмешника. М.: АСТ, 2011. 395с.
10. Lee H. To Kill a Mockingbird. N.Y.: New York Warner Books inc., 1982. 376 p.