

НАРИС ПРО КОМУНІКАТИВНУ ВТОРИННІСТЬ І ВТОРИННИЙ СЕМІОЗИС

Дана стаття є продовженням і подальшим розвитком теорії комунікативної вторинності, вперше сформульованої нами у 1991 р. [6, 108-108], розширеної у 1996 і 2003 рр. [5; 4]. Нагадаємо, що комунікативна первинність/вторинність повідомлення залежить від типу його референтного простору, від характеру референтів, що означаються засобами чи то вербального чи то іконічного кодів. **Комунікативно первинним** вважаємо повідомлення про світ речей, явищ, подій, що самі по собі не є комунікативними, знаковими (у семіотичному сенсі) феноменами. **Комунікативно вторинним** вважаємо повідомлення, частіше його фрагмент, що означає референт, який вже сам по собі є певним знаковим і комунікативним утвором, так би мовити протоповідомленням. Такого роду референт встиг профункціонувати у комунікативному просторі перед тим, як потрапити у вторинну комунікативну преробку, перед тим як стати предметом зображення у новому контексті. Так, наприклад, цитата у літературному творі з'являється після того, як відповідне висловлювання попрацювало у своєму "материнському" тексті. Переказ якоїсь розмови тому, хто її не чув, також можливий тільки після того, як відбулась сама розмова. Звичайно, розмова може бути вигаданою, а цитата перекрученою, так з'являються плітки, міфи, інсинуації.

Будь що, для самого статусу комунікативної вторинності ця обставина не є релевантною. Істинність, правдивість відтворення протоповідомлення полягає в іншій, етичній, площині людського спілкування. Приміром, для наукового та офіційно-ділового спілкування вона є обов'язковою: неправдивість або вигаданість протоповідомлення трактується як комунікативно неприпустиме явище.* Водночас, художній дискурс послуговується вигаданими протоповідомленнями без будь-яких обмежень. Відтворення у тексті реплік персонажів, що начебто були промовлені або промислені, щоденникових нотатків, записок, листів, що начебто були написані і прочитані персонажами, текстів пісень, що їх начебто проспівали чи почули герої, написів на табличках, тощо базується на непохитній презумпції попереднього існування всіх цих комунікативних утворів, про які оповідається у літературному

* Докладніше про роль протоповідомлень як складової інтертекстуальності в науковому стилі див. [7, 45 - 50, 12, 48 - 62].

творі, а їх контрфактний характер, згідно канону художнього мовлення, залишається поза увагою читача.

Вербальне відтворення вербального же протоповідомлення є лише одним із багатьох можливих різновидів кодово-гомогенної комунікативної вторинності. Іншими прикладами спорідненості кодів повідомлення-донора і повідомлення-реципієнта є випадки цитатного використання фрагментів кінофільмів чи телевізійних передач у пізніших фільмах чи передачах, а також випадки зображення картини, малюнку, фотографій на іншому іконічному (в семіотичному сенсі) повідомленні: картині, малюнку, фотографії. Нам відомі приклади комунікативної вторинності навіть у іконописі: ікона "Нечаянная радость" містить зображення уклінного грішника, який молиться перед іконою Божої Матері. Таким чином, ікона із зображенням ікони, картина із зображенням картини, кінофільм, в якому персонажі дивляться інший кінофільм, вербальний текст, в якому відтворюється інший вербальний текст – все це, згідно нашої теорії, є *кодово гомогенні* комунікативно вторинні повідомлення.

Іншим різновидом комунікативного дублювання виступає *кодово негомогенна* вторинність, яка має місце у випадку, коли код повідомлення-донора відрізняється від коду повідомлення-реципієнта. В такому разі можливо чи то пряме цитування інокодowego повідомлення, чи то його перекодування (Про це див. також [11]). Пряме цитування приводить до появи так званих полікодових повідомлень: наприклад, у вербальний текст вмонтовується запозичена схема, карта, малюнок, або ж навпаки на живописному полотні чи у кадрі кінофільму з'являється зображення плаката, листа, таблички разом із вербальним текстом, що міститься на зображеному знаконості.

У разі перекодування запозиченого протоповідомлення передбачається заміна його семіотичної системи семіотичною системою тексту-реципієнту. Приміром, схема чи картина як фрагмент референтного простору відображається у вербальному тексті через словесний, мовний опис відповідного референту. Протилежний вид перекодування, тобто відбиття вербального протоповідомлення в іконічному тексті зустрічається значно рідше. Ілюстрацію можемо навести із кінематографічної творчості: на екрані з'являється статичне зображення вербального повідомлення (щоденника; листа, газетного тексту), яке напливом змінюється динамічним зображенням тих подій, про які в ньому йдеться. Глядачеві фільму надається можливість "прочитати" щоденник, лист, газетний текст, долучившись до інформації, що містилась у вербальному протоповідомленні.

Явище комунікативної вторинності певною мірою співвідноситься із більш загальним явищем **вторинного семіозису**, під яким ми розуміємо процес означування референта, що, в свою чергу, вже є знаком, тобто семіотичним білатеральним феноменом, що функціонує як нерозривна єдність, з одного боку, експонента, форми, або означального і, з другого боку, значення, змісту, або означуваного. Означуване підлягає подальшій біфуркації на сигніфікацію, або “компонент концептуальної системи” [8, XII] та референт (в окремих термінологіях “денотат”), або “об’єкт дійсності” [там само]. Наведемо думку Ч. Моріса про те, що “знаковий засіб здатний означати, тобто мати в якості денотата інші об’єкти”. Переформулюючи цю тезу із використанням нашої термінології отримаємо: “експонент здатний означати, тобто мати в якості референта інші об’єкти”. Таким чином, “встановлюється кореляція між двома рядами об’єктів” [3, 65]. Принагідно акцентуємо тезу про *два* ряди скорельованих об’єктів, оскільки це висвітлює фундаментальну характеристику будь-якого знаку – його білатеральність.

Розглянемо явище вторинного семіозису на прикладі вербалізації кінем, які вважаємо знаковими утворами. Виходимо із теоретичної задачі про те, що “акт семіозису полягає у тому, що певна матеріальна сутність здатна репрезентувати щось *поза межами* цієї сутності” [8, 21] (виділено нами – І. К., І. П.). В даному випадку матеріальною сутністю, або експонентом кінетичного знаку, кінеми слугує рух чи постанова тіла людини (корпусу, рук, ніг, голови). Звичайно, рух тіла як такий ще не є семіотичним утвором. Знаковим він стає у тому разі, коли заміщує собою певний зміст. На думку Р. Р. Гельгардта, “коло використання кінем... охоплює разом з емоційно-експресивними компонентами смислу також і певний інтелектуальний зміст” [2, 112]. Змістом кінеми можуть бути вказівка на об’єкт та його параметри (великий/малий, низький/високий, широкий/вузький) або координати (там/тут, позаду/попереду, нагорі/внизу), вираження оцінки (гарний/поганий), емоції (страх, біль, радість) або почуття (симпатія, ворожість). Користуючись термінологією К. Л. Пайка можемо сказати, що наявність означуваного перетворює рух тіла з одиниці “етичного” рівня в одиницю “емічного” рівня.*

Отож, жести, що функціонують як знак, називаємо кінемами і вважаємо, що вони є продуктом первинного семіозису. У мові та мов-

ленні кінеми означаються словом, словосполученням чи предикатною фразою. Ці мовні одиниці називаємо вербалізованими кінемами і вважаємо, що вони є продуктом вторинного семіозису.

Особливість вербалізації прото-знакового референту (кінеми) на відміну від будь-якого іншого не-знакового референту полягає у необхідності номінування *обох* складових такого референту, себто його прото-знакової *форми* і його прото-знакового *змісту*. Таким чином, вербалізована кінема має відбивати інформацію про *рух* тіла і про *функцію* або *призначення* цього руху. Внаслідок цього сигніфікат вербалізованої кінеми завжди складається із трьох облігаторних вузлів: “*що і як рухається*” (форма кінеми як прото-знаку) і “*для чого рухається*” (зміст кінематичного прото-знаку).

Ці сигніфікативні вузли підлягають більшому чи меншому розгортанню, експлікації. Мінімальне розгортання спостерігаємо у однослівних номінаціях кінем, які недискретно вербалізують всі три сигніфікативні вузли: інформація про те, *що, як і для чого рухається* зберігається у пам’яті мовця і об’єктивується лише у словниковій дефініції. Дивись, наприклад, вербалізовану кінему *to salute – віддавати честь*, чия дефініція пояснює: *to recognize a military superior with a gesture prescribed by the regulation (вузол “для чого рухається”) by raising (“як рухається”) the hand (“що рухається”) to the cap (“як рухається”).*

Зростання експлікації сигніфікативних вузлів відбувається за рахунок їх дискретної номінації. Так, наприклад, вербалізована кінема *to threaten smb with a fist – погрожувати комусь кулаком* містить окрему назву того, “*що рухається*” (*fist*), і окрему назву того, “*для чого рухається*” (*to threaten smb*).

Сигніфікативний вузол “*як рухається*” залишається імплікованим, відповідна інформація міститься у культурному тезаурусі мовців, які досить легко домислюють напрямок, амплітуду, швидкість рухів руки адресанта кінеми, положення його руки стосовно тіла (зігнута у лікті, піднята вперед), навіть просторове взаєморозташування комунікантів (адресант кінеми на певній відстані від адресату, звернений до нього обліччям).

Таким чином, бачимо, що навіть ізольована, взята поза контекстом вербалізована кінема є мовним знаком із складним багатоконпонентним сигніфікатом, що у згорнутому, узагальненому вигляді позначає певну ситуацію спілкування.

Вербалізовані кінеми як феномен вторинного семіозису існують в усіх мовах. Відповідні лексичні одиниці лексикографічно фіксуються у загальних і спеціальних словниках. За даними нашого досліджен-

* Згідно коментарю К. Л. Пайка, «термін *етичний (etic)* взятий із закінчення слова *фонетичний (phonetic)*, а *емічний (emic)* – із слова *фонемний (phonemic)* [13, 88]. Про смислорозрізнавальну функцію емічних феноменів див. детальніше [14].

ня [10] сучасна англійська мова налічує біля 250 одиниць узуальних вербалізованих кінем. Такими є кількісні показники номенклатурного переліку вербалізованих кінем у мові. У мовленні їх кількість незліченна, перелік відповідних одиниць не може бути вичерпаний в принципі, оскільки, по-перше, кінема як прото-знак може безкінечно варіюватися у формі (пластика жесту) і у значенні (ілокуція жесту), а, по-друге, вербалізація такого прото-знаку відбувається не тільки через узуальні (лексикографічно зафіксовані) словесні засоби, але і через безліч okazionalnih номінацій, кваліфікацій, дескрипцій, які висвітлюють одні сигніфікативні вузли і затушовують інші згідно із комунікативною інтенцією мовця.

У художньому мовленні, саме про яке йтиметься далі, об'єктом зображення (серед іншого) трапляється і вербальне, і жестове, чи паравербальне спілкування персонажів. Це породжує феномен комунікативної вторинності повідомлення, яке може бути чи то кодово гомогенним (вербальне відтворення вербального спілкування), чи то кодово негомогенним (вербальне відтворення кінетичного, жестового спілкування).

Зображена у художньому тексті персонажна комунікація дуже часто є переплетенням мовленнєвих і жестових реплік. Наприклад, персонаж починає висловлюватися словесно, а закінчує кінетично:

"Sorry to leave you like that", he said as he sat down "but we are fairly smothered under work. If it keeps like that, " He completed the sentence by making a gesture of helplessness with his hands (H-D, p. 50).

Персонажна репліка (яку трактуємо у широкому, не виключно мовленнєвому сенсі) може починатися жестом і продовжуватися, уточнюватися словами. Так, наприклад, кінетична директива офіціанту додати у келих більше вина дублюється вербальною директивою:

The old man motioned with his finger. "A little more", he said. The waiter poured on into the glass (H-S, p. 151).

У наступному прикладі синсемантична (в ізольованому вигляді) словесна репліка персонажа *"Тут забагато чого відбувається"* набуває смислової конкретизації завдяки сполученню із жестовою реплікою *"він вказав на газети, що рясніли заголовками і фотографіями"*. Вербальна і невербальна складові поведінки персонажа зливаються в єдине комунікативне ціле, що стає крихітним фрагментом зображеного художнього світу. І обидві ці складові відтворюються у тексті виключно вербальними засобами:

"There's too much going on all over, " he said gesturing towards the papers with their headlines and photographs (O-T, p. 178).

Широкозначні вербалізовані кінеми, потрапляючи у конкретну мовленнєву ситуацію, звичайно звужують своє мовне, лексикографічно зафіксоване значення. На разі відсутності спеціальних словесних маркерів читач домислює пластику жесту виходячи із свого досвіду спостережень. Пор. наступні приклади (1) і (2):

(1) *"Can I use your phone?" the man asked with such urgency that Kelsey stepped inside and gestured at the phone on her desk* (B-D, p. 26);

(2) *"Let me pay my share".*

Denton stopped him with a gesture "I invited you. You're my guest" (S-R, p. 319).

Вочевидь жест-референт вербалізованої кінеми *gesture* в прикладі (1) *"вказала жестом на письмовий стіл"* (дозволяючи скористатись телефоном) буде відрізнятися від жесту-референту, що вербалізований у прикладі (2) *"зупинив його жестом"* (не дозволивши заплатити гроші за обід у ресторані). Кінетичний протознак у кожній із цих ситуацій має свою пластику, траєкторію руху, своє функціональне навантаження.

Саме розмитість і узагальненість значення вербалізованої кінеми *gesture, gesticulate, motion, sign, signal* дозволяє коректно використовувати ці гіпероніми для позначення будь-якого знакового руху тіла. При чому смислова рамка кожного сигніфікативного вузла *"що, як, для чого рухається"* щоразу заповнюється читачем індивідуально із опорою на контекст і власний досвід кінетичного спілкування. Із трьох вищевказаних сигніфікативних вузлів частіше за все специфікується вузол *"для чого рухається"*, решта вузлів *"що, як рухається"* часто залишаються неакцентованими. Див., наприклад:

Mrs. Hall appeared behind the bar. Hall made gestures of silence and invitation (W-I, p. 62).

Читачеві легко уявити, який вигляд має жест, що запрошує увійти, і жест, що спонукає до мовчання.

В окремих випадках пластика руху тіла меш очевидна і її візуалізація в мозку читача відбувається дуже індивідуально. Водночас ілокуція жесту означена жорстко і варіацій не припускає:

The woman in the kitchen motioned to the doctor that the water was hot (H-S, p. 31).

Як саме жестикулювала жінка, читач мусить домислити самостійно, а от для чого вона жестикулювала, читач дізнається від автор – *щоб показати лікареві, що вода нагрілась*.

Таким чином ще раз пересвідчуємось у релевантності тези про шпаруватість змісту художнього твору. Наявність інформаційних вторинних фрагментів тексту. У вербальному відтворенні протоповідомлення (як вербального, так і паравербального) недомовленим залишається те, що не є першочергово важливим у комунікативному плані. Оскільки ілюстрація зображуваного у тексті жесту найчастіше виявляється інформативно найвагомішим сигніфікативним компонентом, то не дивно, що у смислові шпари вона не потрапляє.

Недомовленість, умовчання у вербалізованому відтворенні кінетичної поведінки персонажа дуже яскраво і своєрідно проявляють себе на разі оповіді про лайливі, непристойні жести, до яких вдаються дієві особи. Згідно наших спостережень вербалізація табуйованих жестів ніколи не експлікує сигніфікативний вузол “як рухається”, оскільки саме ця інформація і підлягає цензурі. Водночас кваліфікація ілюкативної спрямованості такої кінеми майже завжди присутня. Див., наприклад:

*He made a shocking gesture in the air with his right hand (S-P, p. 216);
You were to use a grossly improper gesture to a delicate minded woman (W-S, p. 48).*

Можливості і результат візуальної конкретизації номінацій субстандартних, табуйованих жестів повною мірою залежить від культурного досвіду читача.

He ran downstairs making an evil gesture at the Venus of Milo as he passed her on the stairway (A-S, p. 362).

Згадування про статую Венери Мілоської, до якої адресований непристойний жест персонажа, активізує в пам’яті читача інформацію про скульптурне зображення оголеної жіночої фігури і орієнтовно може підказати кінетичні параметри паравербальної поведінки персонажа, що вербалізується у тексті.

Табуйований жест може номінуватися абсолютно нейтрально і безоцінно у разі свого вторинного мовленнєвого означування. Лише тематика розмови, в яку вплетений номінований жест, натякає на його непристойний характер:

“You understand? Priest every night five against one!” He made a gesture and laughed loudly (H-F, p. 34).

Італійський офіцер глузує з армійського священика, який мусить зберігати обітницю безшлюбності. Поведінка офіцера, його грубі репліки і сміх, а також зніяковілість священика слугують інтерпретацій-

ним тлом даного епізоду, що містить евфемістичну номінацію табуйованого жесту.

У вищенаведеному прикладі імплікуються всі три сингніфікативні вузли вербальної кінеми *gesture* – “що, як, для чого рухається”. Їх експлікація базується на ситуативному контексті і здатності читача адекватно інтерпретувати його. Актуалізація підтекстової інформації відбувається (якщо відбувається) у вигляді так званого вивідного знання, тобто такого, що з’являється у інтерпретатора внаслідок певних дедуктивних розумових операцій.

Підсумовуючи запропоновані в даній статті роздуми щодо вторинного семіозису і комунікативної вторинності художнього повідомлення дозволимо собі ще раз наголосити на науковій валідності таких досліджень і прогнозувати наступні розвідки у відповідному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
2. Гельгардт Р. Р. Рассуждение о диалогах и монологах // Сб. докл. и сообщений лингвистического общества. – Калининград: Калининград. гос. пед. ин-т, 1971. - № 2. – Вып. I. – С. 110 – 117.
3. Моррис Ч. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. – М.: Академический проект, 2001. – С. 45 – 97.
4. Колегаева І. М. Нарис про комунікативну вторинність // Записки з романогерманської філології. – Одеса: Латстар, 2005. - № 13. – С. 85 – 96.
5. Колегаева І. М. Перепорученное повествование как проявление коммуникативной вторичности в художественной прозе // Поэтика художнього тексту / Мат. доповідей і повідомлень всеукраїнської науково-теоретичної конференції. – Київ-Херсон, 1996. – С. 34 – 35.
6. Колегаева І. М. Текст как единица научной и художественной коммуникации. – Одесса: РИООУП, 1991. – 120 с.
7. Котлорова М. П. Творческая индивидуальность и цитирование // Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь, 2001. – С. 41 – 59.
8. Кубрякова Е. С. Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания. – 1993. - № 4. – С. 18 – 28.
9. Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности. – М.: Наука, 1986. – 158 с.
10. Попик І. П. Лексико-семантическое поле “жестикуляция” в языке и речи (на материале англоязычных словарей и текстов): Дис... канд. филол. наук: 10.02.04. – Одесса, 2004. – 203 с.
11. Степанюк Н. В. Способы интеграции инокодовых сообщений в тексте (на материале научной и художественной англоязычной прозы): Дис... канд. филол. наук: 10.02.04. – Одесса, 2002. – 258 с.

12. Чернявская В. Е. Интерпретация научного текста. – СПб: Наука, 2004. – 127 с.
13. Pike K. L. Wherein lies “talked-about” reality // A Festschrift for native speaker / Ed. by F. Coulman. – The Hague: Mouton, 1981. – P. 85 – 91.
14. Pike K. L., Pike E. G. Grammatical Analysis. – Dallas: Summer Institute of Linguistics. – The Hague: Mouton, 1977. – P. 37 – 51.

ПЕРЕЛІК ІЛЮСТРАТИВНИХ ДЖЕРЕЛ І ЇХ УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

1. A-S – American Short Stories. – Illinois: Scott, Foresman and Company, Glview, 1982. – 720 p.
2. B-D – Brandon J. Defiance County. – N.-Y.: Pocket Star Books, 1996. – 370 p.
3. H-D – Hammet D. Selected Detective Prose. – Moscow: Raduga Publishers, 1985. – 485 p.
4. H-F – Hemigway E. A Farewel to Arms. – Moscow: Progress Publishers, 1969. – 320 p.
5. H-S – Hemigway E. Selected Short Stories. – Moscow: Progress Publishers, 1971. – 398 p.
6. O-T – Oates J. C. Them. – N.-Y.: Ballantine Books, 1969. - 478 p.
7. S-P – Stevenson R. L. The Pavilion on the Links. – Moscow: Progress Publishers, 1972. - 514 p.
8. S-R – Shaw I. Rich Man, Poor Man. – N.-Y.: A Dell Book, 1970. – 667 p.
9. W-I – Wells H. G. The Invisible Man. – Liverpool Aerie Books, Ltd, 1989. – 177 p.
10. W-S – Wells H. G. Selected Short Stories. – London: Penguin Books, 1976. - 352 p.