

АСПЕКТИ ЛІНГВІСТИЧНОЇ ТЕОРІЇ: СУЧАСНИЙ СТАН

М.А. Собуцький, д-р філол. наук

КОНОТАТИВНИЙ СИНТАКСИС І НАДДЕТЕРМІНАЦІЯ

Так звані вторинні “мови культури”, надбудовні над вербальною мовою (за Р.Бартом)¹ або ж добудовані до неї паралельно, шляхом співвіднесення рядів чуттєвої перцепції² з оцінно-емотивними семантичними блоками, зазвичай не є багатокласними³. Цебто, знаки цих “мов” – мистецтва, музики, літератури, архітектури, інших іконічних комунікацій, – як відомо, не утворюють лексикона і граматики (правил породження висловлювань)⁴; висловлювання (тексти) у цих системах часто і є їх знаками (“пропозиціональна” семіотика)⁵, а синтагматика дорівнює парадигматиці, бо майже не існує способів, якими можна було б, комбінуючи знаки, породжувати передбачуваний новий зміст. Мало того: вони не діляться на “код” і “повідомлення”, оскільки вираз (“код”) у них може або просто породжувати зміст (естетичне споглядання), або деформувати повідомлення до невпізнаності, в порядку витіснення денотації конотацією. Власне, конотацію (“найпрекрасніше – те, що кому до вподоби”, за словами еллінської поетки)⁶ для них можна вважати денотацією, референцією емоцій, психічних станів, а навантаженість позитивною інформацією (“розважаючи, повчати”, за Горацієм) – використанням їх не за призначенням. “Хочеш повчати – повчай, але коротко...”⁷ Найавтентичніші форми мистецької комунікації завжди слугують “катарсису небажаних переживань шляхом їх споглядання у витворі штуки”⁸ – від грецької трагедії, “народженої з духу музики”⁹, до оповідань Х.Кортасара, начебто надиктованих йому його власними фобіями.¹⁰ За таких умов, позначуванім у вторинних, непрямих, конотативних знакових комунікаціях зазвичай є ціле психічних станів, і семантичний синтаксис раціональному структуруванню у них не підлягає.

Найкращим зразком тут є, звичайно, музика. Її план виразу, на відміну навіть від артикуляцій мови, зі складами та фонемами, описується майже вичерпно у ритмометриці, гармоніці, мелодиці; не

дарма це – одна з чотирьох “математичних” наук¹¹ античного освітнього канону *septem artes liberales*. Дрібніші одиниці членування плану виразу музики, як відомо, об’єднуються у фрази, мотиви, теми; проте, попри всі спроби культурологів описувати їх як “структури зі стійкою семантикою”¹², план змісту музичного тексту вислизає з рук дослідника, не членується не тільки “образотворчо” або “наративно”, але і “символічно”¹³. Семіосистема музики лишається “чистим становленням”, як визначав її О.Ф.Лосєв¹⁴; хіба що текстові функції початку (горизонт очікувань) та кінця (запропонована картина світу) можуть сягати тієї інверсії “до” і “після”, що її вважав основою синтезу парадигматики і синтагматики у міфі А.Ж.Греймас¹⁶.

Але ж музичний “знак” начебто не є ні іконічним, ні умовним. Вираз у ньому подібний змістові лише конотативно, за “забарвленням”; зі свого боку, відсутність Соссюрівської єдності значення і виразу дозволяє темам з варіаціями вільно дрейфувати “під” – чи “над” – ризикою Соссюрівсько-Локанівської семіотичної формули S/s (нагадаємо, що у Ф. де Соссюра зміст у цій формулі – над виразом¹⁷, у Ж.Лакана – навпаки¹⁸, що наближає його психоаналітичний семіозис до вторинної, конотативної¹⁹ рухомої синтактики). Вплив виразу на зміст або змісту на вираз для музики не вербалізується; достатньо глянути лише на парадоксальні з точки зору слухача назви, що їх дають інструментальним творам автори, виходячи з власного асоціативного поля, де знаки рухаються у ланцюжку означувань не так, як у полях безлічі інших індивідуальних семіотик.

В образотворчих “мовах культури” план виразу більш очевидно може деформувати зміст. Цікавим прикладом тут є так звана “архаїчна посмішка”, яка присутня на обличчях усіх персонажів еллінських зображень VI ст. до н.е. – не тільки у скульптурі, а й у вазописі. Питання “що вона (посмішка) робить у вазописі?” змушує дослідників періодично повертатися до пошуку її семантики, незважаючи на давно відому техніку “чотирифасадності”²⁰, яка на стикові фасадів примушує скульптури (але ж тільки їх) посміхатися самі собою. Можна, звичайно, бачити в цій посмішці “цвітіння буття”²¹; але, знаючи особливості конотативних семіотик, можна думати також, що посмішка, з’явившись на обличчях статуй як “технічна” риса, здатна була перейти у вазопис як властивість, притаманна зображенням як таким; надалі вже, можливості її семантизації залежать від уяви глядача та

його ерудиції. Елементи плану виразу зчіпляються і потім з'являються разом без того, щоб мати під собою від початку структурований план змісту; це ж бо – не багатокласна система, і синтаксис у ній не передбачений.

Втім, випадки синтагматики “зі значенням” у вторинних семіосистемах усе-таки існують; шукати їх треба, мабуть, там, де приховані конотативні обертони вже сказаного (підтекст, затекст, інтертекст) видозмінюють те, що надалі буде сказано (лінійне розгортання тексту). Іноді це можна бачити в античній літературі, яка користується “готовим словом” – і у сенсі мовних виразів, і у вигляді цілісних висловлювань, фабул, жанрових канонів, “топосів” – іконічних квазі-єдностей виразу і змісту (Горацієве *ut pictura poësis* – “вірш до картини подібний”, у перекладі А.Содомори)²³; а надто, у літературі римській, де – в ідеалі – кожне своє готове слово має бути опосередковане референцією до грецьких поетів, перечитуваних “вдень і вночі, не склепляючи ока”²⁴, за вимогами того самого послання *De Arte poetica*, у згоді із загальним принципом “що є у греків – має бути і у римлян”²⁵. Кожен топос як іконічний знак конотативної системи, та й майже кожне слово як матерія (денотативна) плану виразу топосу багаторазово детерміновані, “наддетерміновані”²⁶ перетином численних ланцюжків семіозису – парадигматичних, інтертекстуальних, синтагматичних.

Наддетермінація, як відомо, буває семіотична і психологічна; в обох сенсах, вона констатує, що у реальних, не штучно спрощених, умовах кожне явище зумовлене багатьма причинами, а не однією: кожен психічний прояв є перетином кількох асоціативних ланцюжків, кожен знак – перетином кількох модусів означування. Коли Горацій поет, “блукаючи – ніс догори – вивергаючи вірші, / В яму впаде...”²⁷ – він впаде тільки “бо блукав”? чи тільки “бо вірші вивергав”? чи то тільки бо “ніс догори”? Очевидно, і те, і те, і те. Так само, слово у кінці рядка сучасних (не античних) віршів з'являється і через смислові зв'язки, і через риму (синтагматика у плані виразу, так би мовити, “ефект позначування”, аналогічний вищезгаданій появі “архаїчної посмішки” у вазописі); в римських віршах така надмірна виражальна детермінованість кінцевих квазі-рим (не чужа, скажімо, у елліністичних “Феноменах” Арата)²⁸ вважалася поганим смаком, (що його закидали іноді Овідію). Римський класицизм, “класичність” якого є постійно присутнім додатковим виміром знаковості, наддетермінований уже самою своєю інтертекстуальною й

інтерлінгвальною греко-латинською вторинністю; отже, внутрішньотекстову багаторазову вмотивованість появи знаків-топосів він мусить приховувати.

Приховати деякі з детермінацій, замаскувавши причиновість під рядопокладеність, а протиставлення (теж причиновість, але негативну) – під сполучуваність чи тотожність, – річ, характерна для так званої “роботи сновидіння”²⁹. У Горацієвих “Одах” (Carmina – “Пісні”, хоча і не-співані, але “знаково”-пісенні, за еолійським зразком), які можуть слугувати еталоном гіпердетермінованого тексту, варіації на тему ланцюжкового “стандарту” (Архілох – Алкей – Сапфо – Анакреонт – Катулл і неотерики – поети Августової доби), синтактика вторинних знаків-топосів іноді виникає саме за такими “сноподібними” конотативними асоціаціями, а не за зразком перегуку у плані виразу. Вираз, позначник може “ковзати”, зчіплятися із виразом-сусідом над лінійкою семіотичної формули не тільки за зв’язками форми (як “рима”, і як “посмішка” – див. вище), і не тільки за зв’язком сигніфікації, денотації або референцій з еллінської класики. Коли усе це вже багаторазово обіграно, детермінація може зануритися ще і у способи монтажу кадрів на “екрані сновидіння” (вираз Бертрама Левіна)³⁰. Попередній кадр непомітно “забарвлює” сусідній, додатково мотивуючи його, скажімо, у прикінцевих строфах Оди 11, 16 “До Помпея Гросфа”, присвяченої “спокоєві” – otium (саме по собі це поняття – дуже ускладнений топос, обтяжений подвійним рядом індивідуально позитивних та разом з тим соціально негативних конотацій)³¹. В даному разі ми будемо змушені звернутися до оригіналу, оскільки існуючий переклад, на жаль, не передає ні вторинної синтактики, яка тут нас цікавить, ні навіть ключового образу-поняття (у А.Содомори це – “мир”³², що аж ніяк не дорівнює римському otium як відсутності справ, клопоту, що його заперечує: “клопіт” латиною – negotium).

У 7-10 строках оди маємо отаке перетікання думок (плюс образів)³³:

“Радий тому, що є сьогодні, дух через те, що далі, / Не схоче клопотатися, і гіркоту м’якою / Вгамує посмішкою. Ніхто не є з усіх / Боків щасливим.”

Це – наш буквалістський переклад 7 строфи: ми підкреслили найпомітніші конотативні зв’язки, зміст яких такий: “Не схоче чекати поганого – отже, вгамує його решткою цього небажання, як воно вже станеться.”

Далі (3 строфа): "Забрала славного Ахілла швидка смерть; / Довга старість звела нанівець Тіфона. / І мені, може, те, у чому тобі відмовила./ Надасть слухна година". – Тут компенсація позірно протилежних, одна в одну "перетікаючих" (безсполучниково) пар у 1-2 рядках ("славного – швидка; довга – нанівець") у рядку 3 перетворюється на поки що некомпенсоване позитивне очікування, яке за змістом мало би приєднуватися не через "і" (et), а через "але" (знов як у З.Фрейда)³⁴. Це – "рештка" небажання клопотатися 7 строфи, сигніфікативно протилежна, та конотативно тотожня (бажання, не клопотавшися, дочекатися кращого).

Строфи 9 та 10 (які повністю перекладати не будемо) розщеплюють навпіл те, що є у адресата (багатство), і що є у Горация (поетичний дар). Те, у чому кожному з двох відмовлено (відповідно, у "духові грецької Камени"³⁵ – одному, у "сотенних стадах" – другому), пішло у підтекст, як та "гіркота", про яку не варто клопотатися; там, у підтексті, здійснено конотативну "зв'язку" за тим самим принципом, що й у 7 строфі – "рештка" радості вгамує клопіт, який є її негацією. Афект замінюється на протилежний через дію чогось на зразок "цензури сновидіння"³⁶, аби не перебити здійснення бажання сну.

Кожен з елементів розгортання вірша вмотивований як мінімум двічі: парадигматично – антитезами риторики, опозиціями "або-або", синтагматично – необхідністю зберегти тотожність конотації, "і" небажання клопотатися про протилежне. Зазначимо, щоправда, що Р.Барт тлумачить конотативну семіотику з точністю "до навпаки", вважаючи сновидіння "парадигматичними" варіаціями на повторювану тему³⁷. Але, якраз у несвідомому, у сновидінні протилежності не варіюються, а гасяться, ототожнюються³⁸, і до того ж синтагматично, у лінійно-часовому розгортанні. Мету Горациєвої "поетотерапії"³⁹ у цьому разі не лише заявлено у вигляді otium, не заперечуваного через negotium, а і реалізовано у вигляді інерції афекту уві сні (пор. вираз iners otium)⁴⁰, наддетермінованої конотативним синтаксисом вторинних знаків-образів, нанизуваних "над" ланцюжком слів – чи то "під" ним? – відповідь залежить від Соссюрівського або ж Лаканівського розуміння семіозису. Вони ж, ці розуміння, в свою чергу залежать від того, що саме означається: спільні для всіх поняття як відбитки зовнішнього сприйняття – тоді вони "над" планом виразу (Ф. де Соссюр); або ж конотації як внутрішні сприйняття психічних станів (всіх трьох Лаканових

"регістрів" – символічного, уявного, реального)⁴¹ – тоді вони "під" планом виразу. Їх рух у "Одах" саме і відчувається як прихований.

¹Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 73-79; ²Крымский С.Б., Парохонский Б.А., Мейзерский В.М. Эпистемология культуры. – К., 1993. – С. 117-120; ³Білецький А.О. Про мову і мовознавство. – К., 1996. – С. 164; ⁴Звегинцев В.А. Теоретическая и прикладная лингвистика. – М., 1963. – С. 54; ⁵Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 441; ⁶Сапфо, фрагмент 195. Оригинал див.: *Lucretia Graeca selecta* / Ed. D.L.Page. – Oxford, 1968. – P. 101; ⁷Пер. А.Содомори; цит. за: Квінт Горацій Флакк. Твори. 3 лат. – К., 1982. – С. 222; ⁸Доддс Э.Р. Греки и иррациональное. – СПб., 2000. – С. 80; ⁹Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – М., 2000. – С. 75; ¹⁰Кортасар Х. Рассказы. – СПб., 1999. – Т.2. – С. 6-9; ¹¹Уколова В.И. "Последний римлянин" Бозций. – М., 1987. – С. 47-51; ¹²Щоткіна К. "Лабіринти" музичного тексту // *Магістеріум. Культурологія*. – 2000. – Вип. 5. – С. 56; ¹³Там само; ¹⁴Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 323-327; ¹⁵Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1979. – С. 260-265; ¹⁶Цит. за: Леви-Строс К. Структурная антропология. – М., 1985. – С. 517; ¹⁷Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 145-147; ¹⁸Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или Судьба разума после Фрейда. – М., 1997. – С. 57; ¹⁹Шевченко Л.І. Несвідоме структуроване як мова. Лінгвістичний контекст Жака Лакана // *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. – 2001. – Вип. 2. – С. 31; ²⁰Молок Д.Ю. Еще раз об архаической улыбке // *Ранняя греческая лирика*. – СПб., 1999. – С. 249; ²¹Там само. – С. 254; Михайлов А.В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв. // *Античность как тип культуры*. – М., 1988. – С. 311; ²³Квінт Горацій Флакк. Твори. 3 лат. – К., 1982. – С. 222; ²⁴Там само. – С. 220; ²⁵Поэтика древнеримской литературы. – М., 1989. – С. 10-18; ²⁶Крымский С.Б. и др. Эпистемология культуры. – С. 185-190; ²⁷Квінт Горацій Флакк. Твори. – С. 224; ²⁸Арат Солийский. Явления. – СПб., 2000. – С.35; ²⁹Фрейд З. Толкование сновидений. – К., 1998. – С. 242-334; ³⁰Современная теория сновидений. Сб. Пер. с англ. – М., 1998. – С. 21; ³¹Межерлицкий Я.Ю. *Iners otium* // Быт и история в античности. – М., 1988. – С. 41-68; ³²Квінт Горацій Флакк. Твори. – С. 56-57; ³³*Quintus Horatium Flaccus ad fidem codicum manuscriptorum emendatus*. – Traiecti Batavorum, 1713. – P. 42-43; ³⁴Фрейд З. Знач. праця. – С. 266-267; ³⁵Саме так, з інверсією – не "римської Музи", як мало б бути, а "Грецької Камени"; ³⁶Фрейд З. Знач. праця. – С. 324; ³⁷Барт Р. Избранные работы. – С. 252; ³⁸Фрейд З. Знач. праця. – С. 267-268; ³⁹Jaffee Н.В. *Norace: an Essay in Poetic Therapy*. – Chicago, 1944; ⁴⁰Межерлицкий Я.Ю. *Iners otium*; ⁴¹Лакан Ж. Семинары. Книга I. – М., 1998. – С. 349-355.