

## ТЕЛЕСНЫЙ ЯЗЫК КАК ОБЪЕКТ СЕМИОТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ

В статье рассматриваются особенности коммуникации, использующие иконические и индексальные знаки, составляющие основу телесного языка. Автор полагает, что информационный взрыв последних десятилетий ослабил коннотативные возможности символических знаков, что и обусловило усиление компенсаторных возможностей иной языковой системы.

*Ключевые слова:* телесный язык, семиотика, коммуникация, иконический знак, символический знак, индексальный знак, сукцессивность, симультанность.

Рубеж двух веков, минувшего и нынешнего, характеризуется взрывным интересом к проблемам телесного языка (body-language) в его коммуникативном аспекте. Как известно, за пределами коммуникации «тела непроницаемы для языков, а последние непроницаемы для тел, сами являясь телами. Каждый язык – твердый и обширный блок значений, partes extra partes, verba extra verba, компактные слова, непроницаемые друг для друга, а также для вещей» [Нанси, 1999. С. 85]. Таким образом, коммуникация – это место встречи словесного и телесного языков. Но гораздо важнее другое: только в процессе коммуникации Тело получает статус языка.

И здесь возникает достаточно предсказуемый вопрос: а зачем вообще существует телесный язык и почему именно он оказался в центре внимания многих современных семиотиков? Избыточность словесного языка как коммуникативного средства многократно отмечалась лингвистами. В таком случае, почему избыточность одной семиотической системы накладывается на дополнительную избыточность другой? Обычно семиотиками на этот вопрос дается два ответа.

Согласно одному из них, вербальный язык связан со структурами нашего сознания, тогда как телесный язык обращен к бессознательному. «Естественный язык –

знаковая система сознательного, поэтому ее реализация подлежит интеллектуальной коррекции (например, человек может обмануть другого человека, т. е. передать ему неверную информацию, если считает это целесообразным). В реализации знаковой системы body-language обмануть невозможно: все, что человек чувствует, так или иначе отражается на его лице, в выражении глаз, в позе и т. д.» [Зарецкая, 1998. С. 12]. Думается, в данном случае следствие выдается за причину. Поскольку само «бессознательное структурировано как язык» (Ж. Лакан), оно в равной мере обращено как к вербальному, так и к телесному языку, значит, коммуникативные разоблачения, как и их сокрытие, возможны и здесь, и там. Если учесть, что вся система обучения направлена именно на исправление речевых коммуникативных ошибок, а не на считывание иконических и индексальных знаков, становится очевидным эффект полиграфа (детектора лжи).

Другое объяснение также, на первый взгляд, выглядит весьма убедительным. Согласно ему, иконические и индексальные знаки в большей мере связаны с эмоциональным миром коммуникантов, а если так, то интонация, молчание, жесты, мимика и визуальный контакт – это необходимые коннотаты, накладываемые на денотативные

значения вербальных, символических знаков. Сам факт повышенной коннотации телесного языка сомнению не подлежит, однако в качестве объяснительного принципа принять его трудно. Ведь более чем за два тысячелетия, прошедших со времени изобретения, риторика выработала такое количество тропов, фигур и способов их комбинации, что они с лихвой покрывают все возможные коннотаты.

Представляется, что как неосознанный, так и сознательный сдвиг в сторону телесного языка связан не с объективными, а с субъективными причинами и имеет скорее не логико-лингвистическое, но семиотическое обоснование. В условиях информационного бума нагрузка на систему символических знаков оказалась настолько сильной, что сознание современного человека ответило на нее тотальной десимволизацией. Некоторые ученые даже полагают, что мутации генов, ставшие в свое время причиной эволюции видов, сменилась ныне «мутацией в мнемах», т. е. в единицах культурной информации, которая распространяется от человека к человеку посредством знаков – символов. При этом десимволизацию не следует понимать как количественное уменьшение символических или увеличение иконических и индексальных знаков. Изменению подвергаются не парадигмы и синтагмы вербального и телесного языков, но их значимости, ценности и связанные с ними коммуникативные установки. Как справедливо заметил У. Эко, «если обстоятельства способствуют выявлению кодов, с помощью которых осуществляется декодификация сообщений, то урок, преподанный семиологией, может заключаться в следующем: прежде чем изменять сообщения или устанавливать контроль над их источниками, следует изменить характер коммуникативного процесса, воздействуя на обстоятельства, в которых получается сообщение» [Эко, 1998. С. 415]. Тексты культуры на рубеже веков остались прежними, или, вернее, почти прежними, изменился характер их чтения благодаря вновь открывшимся обстоятельствам.

Сегодня, когда мы видим рисунки на телах людей в наушниках, из которых льется музыка, мы понимаем, что рисунки и музыка могут оставаться прежними: изменяются

не знаки, но коммуникативные установки, словесная коммуникация начинает представлять меньший интерес, чем два десятилетия тому назад, зато автокоммуникация, в основу которой положены иконы и индексы, выходит на авансцену публичного поведения. Интерес представляет не то, что один человек может сообщить другому, но сам способ пользования человеком разнообразными знаковыми системами.

Вместе с тем встает другой вопрос: существовали ли, помимо естественного языка, внешние источники культуры, изменившие семиотику бытовой коммуникации, выдвинув знаки телесного языка на первый план? Не претендуя на решение этой проблемы в полном объеме, можно сказать, что один из источников такого изменения хорошо известен и связан с опытом эстетической коммуникации в театре и кино первых десятилетий XX в. При этом мы вовсе далеки от мысли о прямом влиянии одного типа коммуникации на другой, как и от утверждения, что процесс этот носил управляемый или осознанный характер. Просто одно случилось раньше, другое – позже, и это значит, что это другое не могло произойти без участия эстетической коммуникации, поставившей под сомнение силу слова и попытавшейся придать соответствующим жестовым, мимическим и интонационным координатам роль смысловых величин.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что реабилитация иконического и индексального знаков как способа коммуникации средствами телесного языка находилась в тесной связи с развитием кинематографа. Изобретение братьев Люмьер 1895 г. было чисто техническим достижением, однако уже 20 лет спустя открытие коммуникативных возможностей кадра и монтажа дало возможность говорить о семиотике киноязыка.

В работе «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Ю. М. Лотман указал на двойственную природу знака в кинематографе. «Кадр как дискретная единица имеет двойной смысл: он вносит прерывность, расчленение и измеряемость и в кинопространство, и в кино время. При этом, поскольку оба эти понятия измеряются одной единицей – кадром, они оказываются взаимнообратимыми» [1973. С. 33].

Здесь вполне уместно провести аналогию между кинокадром и стихом как единицей стихотворной речи. Стих является пересечением симультанности и сукцессивности. Как симультанность он характеризуется самодостаточностью и отделенностью от другого стиха (обязательностью паузы в конце стиха и особой графикой на письме). В то же время как сукцессивность он требует аналогии с другим стихом. Таким образом, только взаимообратимость симультанности и сукцессивности делают стих стихом, отличают его от прозаической речи. Фраза пушкинского стиха «Ее сестра двоюродная Вера Ивановна, супруга гоф-фурьера» при выделении enjambment'a звучит как стих, а при отсутствии – воспринимается как проза, несмотря на стихотворный размер и рифму.

Кадр всегда есть пауза, поставленная в тексте независимо от синтагмы и подчеркнутая жестом по отношению к плану или ракурсу. Усиление иконического или индексального знака в сравнении с фразами вербального языка сделали кино, особенно в его дозвуковой период, важнейшим средством десимволизации повседневной речи. Этот эффект впервые был описан Ю. Н. Тыняновым в статье «Об основах кино»: «Кадр – такое же единство, как фото, как замкнутая стиховая строка. В стихотворной строке по этому закону все слова, составляющие строку, находятся в особом соотношении, в более тесном взаимодействии; поскольку смысл стихового слова не тот, другой в сравнении не только со всеми видами речи, но и по сравнению с прозой. При этом все служебные словечки, все незаметные второстепенные слова нашей речи становятся в стихах необычайно заметны, значимы» [2001. С. 49].

При этом иконический знак, инкорпорируясь в кинематографический текст, не только стремится к разрушению логоцентрического повествования, но и становится средством означивания – принадлежности текста тому или иному жанру. По точному наблюдению М. Б. Ямпольского, «скульптурная метафора участвует в размежевании раннего кино на высокие и низкие жанры. Это размежевание осуществляется отчасти на основе мимики и позирования. Высокие жанры кинематографа – историческая дра-

ма, трагедия, светская мелодрама отдают предпочтение позе, жесту и “неподвижности”. Особенно характерно это для русского дореволюционного кино. Здесь реже, чем в комическом, встречаются крупные планы лиц. Именно фарс предполагает широкий спектр всевозможных гримас – основного проявления мимики на экране. При этом фарс почти никогда не использует статуарного позирования» [2004. С. 150].

Выявив основной эффект коммуникации – десимволизацию (замену опосредованного слова, «изображающего» событие, непосредственно изображенным кадром), кино активно и агрессивно попыталось распространить новый тип взаимодействия на смежные искусства, прежде всего, на театр. Так, в 1923 г. тогда еще молодой и недостаточно известный С. Эйзенштейн в статье «Монтаж аттракционов» постарался распространить особенности «коммуникации с помощью телесного языка» на природу театра: «Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действительности театра и театра вообще. В полной аналогии – “изобразительная заготовка Гросса или элементы фотоиллюстрации Родченко”» [1964. С. 271]. Спустя десятилетия манифест раннего Эйзенштейна производит двойственное впечатление. Легко видеть, что автор в своих рассуждениях фактически отказал драматическому театру в специфике его языка, растворив его в языках смежных искусств. Об этом он говорит и сам: «Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль – это построить крепкую мюзик-холльную игровую программу, исходя из положений взятой в основу пьесы» [Там же. С. 271].

В сущности, то, о чем мечтает будущий кинорежиссер, применительно к театру, не является монтажом, а представляет собой коллаж, что особенно видно на примере анализа финала «Мудреца» (по пьесе А. Н. Островского), данного в статье. Ведь если воспользоваться разграничением П. Пави, «монтаж придает действию определенную направленность и смысл, в то время как коллаж ограничивается столкновением раз-

личных элементов в определенных точках пространства, что приводит к возникновению эффекта смысловой «рассеянности» [Пави, 1991. С. 193].

Вместе с тем и по прошествии времени манифест Эйзенштейна сохраняет глубокий смысл. В основе статьи Эйзенштейна, несомненно, лежал пафос преодоления литературности современного ему театра. Пафос преодоления литературности ощущался современниками Эйзенштейна, весьма далекими от идей левого искусства. Так, в том же 1923 г. О. Мандельштам, характеризуя русскую интеллигенцию, писал: «Для всего поколения характерна была литература, а не театр... Театр понимали исключительно как истолкование литературы. В театре видели толмача литературы, как бы переводчика ее на другой, более понятный и уже совершенный свой язык» [1995. С. 252].

Следует отметить, что радикализм позиции «тоскующего о мировой культуре» Мандельштама в минимальной степени определялся его личным вкусом, но имел более глубинную природу, связанную с семиотическими аспектами коммуникации. Всякий перевод художественного слова литературы средствами выразительного слова театра грешит не простым удвоением, но разрушением самой коммуникации, поскольку обедняет и выпрямляет многозначность смысла либо посредством уничтожения эффекта стихотворной речи, либо путем экспроприации речи прозаической так называемым «вчувствованием» актера. Единственный способ представления художественной речи на сцене был связан с механизмами семиотического взаимоперевода символических знаков в индексальные и иконические, а это, в свою очередь, оказывалось невозможным без учета паралингвистических, в том числе и телесных, особенностей языка.

Как заметил П. Брук, «текст заключает в себе некий шифр. Слова, написанные Шекспиром, – это письменные обозначения тех слов, которые он хотел слышать в виде звуков человеческого голоса определенной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровождении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку» [1976. С. 40]. Вот почему, полагает автор, «непрекращающаяся дискредита-

ция тех сторон драматургии, которые не имеют непосредственного отношения к театру, помогает более правильной оценке других ее качеств – действительно более тесно связанных именно с театром и существенных именно для него» [Там же. С. 74].

Таким образом, если взглянуть на природу коммуникации с точки зрения ее семиотической составляющей за последние 90 лет, можно отметить важный момент, который был связан с потерей доверия к слову и вызвал в итоге десимволизацию повседневной речи. Последняя, которая проявилась, с одной стороны, во все более усложняющихся и специализирующихся системах метаязыков, непонятных за пределами той или иной специальности, с другой – в отказе от претензий повседневных дискурсов на трансляцию истины. Компенсирующим механизмом десимволизации становится все более возрастающая речь телесного языка, открывающего новые горизонты коммуникации.

Вполне естественно предположить, что художественный дискурс определил другие интенции в этом направлении. Но, что самое интересное, по мере внедрения нового репертуара иконических и индексальных знаков именно кино и театр занимают место в иерархии искусств, раньше безраздельно принадлежавшее литературе, что, несомненно, свидетельствует о том, что мы живем в новую семиологическую эпоху, принципиально не соизмеримую с эпохой начала прошлого века.

### Список литературы

- Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976. 238 с.
- Зарецкая Е. Н. Риторика: теория и практика речевой коммуникации. М.: Дело, 1998. 476 с.
- Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
- Мандельштам О. Художественный театр и слово // Мандельштам О. Об искусстве. М.: Искусство, 1995. С. 252–253.
- Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad marginum, 1999. 256 с.
- Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 480 с.

Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Поэтика кино: перечитывая «Поэтику кино». СПб., 2001.

Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. С. 269–273.

Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. СПб.: Петрополис, 1998. 430 с.

Ямпольский М. Б. Язык – Тело – Случай. М.: НЛЮ, 2004.

*Материал поступил в редколлегию 15.03.2010*

**Yu. V. Shatin**

#### **BODY LANGUAGE AS THE OBJECT OF SEMIOTICAL COMMUNICATION**

In this article the author examines the problem of verbal language and body-language interaction in the act of communication. The author considers that a shift towards body-language in modern culture has not logical-linguistic but semiotic reasons. Under conditions of information attack the pressure of the verbal-language on the mentality proved to be strong and inspired the process of desymbolization accompanied by weakening of the role of verbal signs and strengthening of icon and index signs. At the same time this process in the frame of art-languages (mainly the ones of cinema and theatre) began a half of a century earlier and became the model for everyday communication principles.

*Keywords:* body language, semiotics, communication, iconic sign, indexical sign, successiveness, simultaneity.