

СООТНОШЕНИЕ ПРОСОДИИ С КИНЕСИКОЙ В СФЕРЕ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

*Работа представлена кафедрой фонетики английского языка
Пятигорского государственного лингвистического университета.
Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор Ю. А. Дубовский*

В статье рассматриваются изобразительные средства в художественном произведении, способы взаимодействия просодии, кинесики и их дескрипторов.

The article considers expressive means in literature and ways of interaction among prosody, kinesics and their descriptors.

Изучая проблему полисемии аудиовизуальных моделей, мы не могли обойти вниманием вопрос о возможности иллюстрации этого явления на материале современного театрального и кинематографического искусства.

К сожалению, поиски иллюстративного материала в этой среде заранее обречены на неудачу по многим причинам.

В сфере театрального искусства невозможность использования бытовых сцен с разговорной речью обуславливается архитектурой современных театральных залов, в отличие от архитектуры древнегреческого театра.

Народный характер греческого театра в огромной мере определил и его архитектуру. Он сооружался на открытом воздухе

и состоял из трех основных частей: оркестры (от глагола орхэомай танцюю), театра - места для зрителей (от глагола тэомай - смотрю) и сены (скене - палатка, позже и деревянное строение).

Скена располагалась на касательной к окружности оркестры (круглой площадки, на которой выступали хор и актеры), а зрители размещались полукругом на прилегающих холмах. Такое расположение актеров и зрителей доводило акустику древнегреческого театра до недостижимого в наше время совершенства, чему в огромной мере способствовали рупоры в масках исполнителей и резонирующие сосуды, помещавшиеся среди зрительских мест. В качестве примера необычайной слышимости, характерной для античных амфитеатров, достаточно привести пример из телехроники, в которой корреспондент, стоя в центре оркестры, разорвал плотный лист бумаги, в театре же звуки разрываемой бумаги были похожи на звуки страшной канонады.

Акустика помещений явно уступает акустике амфитеатра, поскольку хаотическое отражение звука от стен зрительской аудитории может приводить даже к погашению звука за счет интерференции звуковых волн. В ГАБТе, например, существует ряд кресел, где зрители могут наслаждаться абсолютной тишиной даже при фортиссимо оркестра в яме.

Низкий уровень акустики в современных театрах приводит к тому, что актеры при передаче особенностей бытовой разговорной речи вынуждены форсировать звук, что явно противоречит ее естественным просодическим особенностям.

Естественная разговорная речь благодаря акустике звучала в английском театре только в эпоху Возрождения во времена Шекспира. Помещение театра в то время имело форму трапеции с тремя галереями, опоясывающими зал, на которые взбирались граждане с известным достатком. Зрители более скромного достатка или вовсе не обладавшие им толпились прямо перед

сценой, на которой могли наслаждаться спектаклем. На особых стульях сидели лица высшего ранга. Тут было тесно, весело и шумно. Часто представление прерывалось из-за шуточек и колкостей, которыми ремесленный люд обменивался с актерами.

Небольшие размеры зрительской аудитории и диалогические контакты со зрителями способствовали тому, что актеры невольно переносили особенности бытовой речи в сценическую, не успевая переключиться от перепалки со зрителями на игру.

Что касается современного кинематографического искусства, то оно для поисков примеров, иллюстрирующих полисемию аудиовизуальных моделей, абсолютно непригодно, поскольку, в основном, в актерской игре доминируют кинессические модели, дублирующие интонационно-просодические, а поиски многозначных аудиовизуальных моделей требуют просмотра огромного количества материала, не говоря уже о трудоемкой процедуре отбора необходимых примеров.

Неприемлемо оно и еще по одной причине, имеющей отношение к аутентичности предполагаемого нами эксперимента. Для того чтобы доказать наличие аудиовизуальной полисемии, необходимо, чтобы вербальная модель, употребленная с различной кинесикой, была бы акустически или перцептивно одинаковой, чего в речи добиться нельзя, как нельзя войти в одну и ту же воду дважды.

В сфере литературы поиски примеров аудиовизуальной полисемии тоже затруднены, за исключением тех случаев, когда автор для характеристики персонажа прибегает к комбинированному описанию его кинесики с дескриптором интонационно-просодической модели.

Тем не менее мы были вынуждены проанализировать литературный материал, но совершенно в другом направлении. Нас, в основном, интересовал вопрос, какое место занимает в коммуникации мимика и, в частности, выражение благожелательности

и неприязни в форме улыбки и нахмуренных бровей.

В систему изобразительных средств литературных произведений входят, по степени их употребительности, мимика, жестикуляция, просодия, тембр и паралингвистические акты.

Следует отметить, что несмотря на то что мимика, жестикуляция и тембр, относясь к числу наиболее универсальных человеческих средств коммуникации, в узусном плане могут быть конвенциональны в сфере того или иного социума. Так, например, японцы, говоря о своих покойных родственниках, должны непременно улыбаться, чтобы не доставить неприятностей собеседнику, или поворачиваться к чужезланцу спиной, чтобы его не смущать.

В Индии, например, манящий жест рукой означает: «Иди прочь!», а обратный ему: «Иди сюда!». Не менее конвенциональными и явно противоположными для европейца по смыслу являются в Индии и движения головы: кивок означает отказ, а ее качание из стороны в сторону — согласие.

В наше время происходит тотальная американизация жестов. Среди получивших распространение в Европе американских жестов следует отметить наиболее популярный жест, состоящий из складывания большого пальца с указательным в букву «О», означающую начало аббревиатуры слова «О.К.».

Весьма популярен в наше время и V-жест, складывание пальцев в букву «V». Для европейцев он означает победу. Но только в том случае, если он демонстрируется тыльной стороной руки. Но, если его демонстрация осуществляется, как в ряде случаев в необразованной среде, обратной стороной ладони, то он означает: «Заткнись!».

Поднятый вверх палец используется при голосовании на дороге. Но если его в указанной среде резко выбрасывают вверх, то значение этого жеста становится равносильным отсыланием коммуниканта в сфе-

ру гениталий. Но этот же самый палец, отставленный в сторону, воспринимается коммуникантом как насмешка.

К числу жестов, не всегда понятных для европейца, относится и сцепление пальцев рук, выражающее недоверие, и закладывание их за спиной, свидетельствующее о высокомерии коммуниканта.

Следует отметить, что эти жесты пока еще считаются вульгарными или типичными для низших слоев общества и не вписываются в систему коммуникативных жестов, используемых образованными лицами из мелкобуржуазного английского общества. Эта система характеризуется предельной стабильностью на протяжении многих веков благодаря консервативному традиционализму англо-саксов.

Вследствие этого в качестве источника для анализа особенностей английской жестикуляции, мимики, просодии, паралингвистических актов и тембра нами был избран роман Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах».

Автору довольно хорошо были знакомы обычаи, традиции и жизнь уважаемых членов буржуазного общества, поскольку сам он воспитывался в состоятельной буржуазной семье, а образование получил в закрытом привилегированном колледже, в Оксфордском университете.

Поскольку герои «Саги» во всем руководствуются чувством собственности, их поведение поражает предельной сдержанностью, ибо чувствительность, по их мнению, противоречит деловым интересам, что, в определенной мере, согласуется и с уважаемым духом дидактического пособия О'Коннора/Арнольда.

Среди жестов, считающихся уважаемыми для этой среды, следует отметить в прочитанном тексте только три: поманивание рукой, помахивание рукой при прощании и указательный жест.

Пластика головы включает в себя тоже три движения: утвердительный кивок, отрицательное покачивание головой и поднесение руки к уху. Последний жест может

означать и побуждение «повторить», и недоверие к услышанной информации.

Для пластики плеч характерно только их подергивание вверх, равносильное недоумению.

Зато писателем отмечен ряд тайных жестов, привлекающих внимание или заставляющих молчать, из которых наиболее употребительным является сжатие руки или запястья.

Таким образом, жестикация в данной среде занимает довольно скромное место в кинесической системе коммуникации.

В сфере, общепринятой для данного социума мимики, наиболее ответственная роль придается кинесике глаз.

Она выражается в ориентации взгляда и его характеристике.

Мы насчитали около 20 постоянно повторяющихся авторских ремарок, описывающих это явление: *avoiding her eyes, intent look, eyes turned upon him, looking straight into his eyes, watched her askance, lifted her eyes, dropping his eyes, looking in his face, he looked away, looked at her sharply, his suspicions glance rested on her, with a shrewd look, fixing him with a dreadful stare, her eyes angry and direct, his eyes boiled with excitement, looked severely, looking hard, looked kindly.*

Ориентация взгляда относится к разряду самостоятельных знаков, смысл которых определяется характером ситуации. Например, можно опустить или отвести глаза от смущения, но можно сделать это и для того, чтобы собеседник не проник в тайные мысли коммуниканта. И, наконец, отведение глаз в сторону может соответствовать утрате интереса коммуниканта к предмету речи.

Что касается характеристики взгляда, то знаки, относящиеся к этому комплексу, не все подпадают под категорию самостоятельных. Дело в том, что глаза в комбинации с бровями могут группироваться только в трех визуальных знака:

1) высоко поднятые брови и округленные глаза;

2) нахмуренные брови и сощуренные глаза;

3) естественное положение бровей + опущенные веки.

Количество же дескрипторов взгляда с различными смыслами доходит до 10. Из этого следует вывод, что смыслы взглядов формируются в совокупности с другими кинесическими средствами - выражениями нижней части лица за счет мимических движений губ, нижней челюсти и, возможно, за счет пластики тела или жеста.

Тем не менее смыслы этих комбинаций отождествляются с функцией глаз, очевидно, из чисто эстетических соображений.

Автор, сталкиваясь с описанием отрицательных персонажей, использует для изображения смысла их взглядов негативные дескрипторы: 4-е против одного *kindly* с 2-мя нейтральными (*sharply, shrewd*). Однако реалистическая манера, которой строго следует автор, позволяет нам считать, что обмен негативной информацией при помощи взгляда в данном социуме является не только откровенным, но и дозволенным.

Что касается автономной знаковой системы бровей, то она представлена в тексте произведения только в одном виде - их сморщивание, свидетельствующее о работе мысли или неприязни: *she wrinkled her brows, old Jolyon frowned.*

Лабияльная (губная) мимическая знаковая система представлена в английском социуме, описанном Голсуорси, в форме комбинации вербальной модели с улыбкой. Характер улыбки, в основном, положительный: улыбка может быть робкой, веселой, светлой и лишь только в 2-х случаях расцениваться как ехидная или высокомерная: *he smiled superciliously, he smiled a sneering smile.*

Что касается самостоятельной улыбки как знака, то она, в определенной мере может обеспечиваться ее размерами, хотя и дополнительно комбинироваться со свойствами взгляда.

Абсолютно самостоятельным в лабиальной мимической знаковой системе мо-

жег быть только покусывание губ при волнении, облизывание их при предвкушении чего-либо, высокомерное выставление нижней губы и сжатие губ при обиде: *she compressed her lips;... puffing out her lower lip; ... biting her lip; she licked her lips.*

Немаловажную роль при выражении внутреннего психического состояния персонажей в описаниях Голсуорси играет окраска лица и его изменяющиеся формы. В первом случае он использует синонимы, фиксирующие приток крови к лицу, свидетельствующие о волнении, стыде или ощущении оскорбления в зависимости от ситуации: *he flushed; he reddened; ... with flaming cheeks; ... her face crimsoning.*

В других случаях автор пользуется дескрипторами, которые суммируют когнитивную деятельность наблюдателя, учитывающего целый ряд визуальных признаков, немаловажными из которых являются мимические движения всего лица: *Roger's face brightened; she looked detached and pleased.*

Что касается просодических дескрипторов, используемых автором при описании буржуазных нравов, то их смысл явно не делает комплиментов большинству коммуникантов: на 10 негативных дескрипторов, отражающих отношение говорящих к предмету речи, приходится всего 3 позитивных:

Позитивные дескрипторы	Негативные дескрипторы
<i>gently, softly, curtly</i>	<i>coldly, with scorn, coolly, in a fluster, sulkily, abruptly, sternly, nervously, mournfully, grumbling</i>

Замечаний, относящихся к уровню громкости или разборчивости речи, вводимой словами *said, replied, answered* и т. п., у автора нет. Уровень громкости передается глаголом *mutter*, а степень разборчивости глаголом *mutter*.

Некоторые сведения о просодических особенностях произносимых фраз у автора можно извлечь из оборотов со словом *voice*. Часть из них может быть отнесена как к

характеристике тембра, так и к передаваемому ими отношению: *in a jocular voice, in a solemn voice, in an injured voice, in her staccato voice, in a rumbling voice.*

И очень редко напрямую эти обороты связываются с фонетическим тембром голоса: *said hoarsely, hissed* и т.п. А из паралингвистических средств общения в тексте фигурируют лишь вздохи, стоны и смех.

Есть в авторском тексте и замечания, относящиеся к специфике взаимодействия вербальной и кинесической систем в режиме полилога при многочисленном участии коммуникантов в общении. В этом случае, как уже указывалось, слушающий обратит внимание на коммуниканта уже произнесшего фразу, лишь после того, как она реализовалась в аудиовизуальном режиме. В тексте Голсуорси именно поэтому в данных случаях кинесика коммуниканта не описывается: *... said a voice behind; ... said her father's voice: ... said the voice of Swithin.*

Если сравнить просодические дескрипторы Голсуорси со списком дескрипторов О'Коннора/Арнольда, то они, вне всякого сомнения, подпадают под квалификацию, относящую их к разряду прагматической оценки информации, либо совпадая полностью со списком О'Коннора/Арнольда (*coldly, coolly*), либо передают их смысл синонимически.

А если считать, что реалистическая манера Голсуорси не позволяет ему прибегать к преувеличениям или к преуменьшениям масштаба описываемых явлений, то статистически соотношение всех знаковых систем, используемых персонажами буржуазного социума, можно свести к следующей схеме: брови - 1%, глаза - 20%, улыбка - 15%, лицо - 6%, жесты и пластика тела - 10%, просодия - 46%, тембр - 1%, паралингвистика - 1%.

Е. Л. Корлыханова, занимавшаяся исследованием театральной речи актеров, приводит следующие данные (по Куперу): кинесика - 55%, просодия - 38%, слова - 7%.

В этом нет ничего странного, поскольку их речь предельно форсирована, что приводит к однообразию звучания.

Характерной особенностью писательской манеры Голсуорси является строжайшая экономия изобразительных средств, относящихся к характеристике речи.

Нами не был зафиксирован ни один пример, в котором бы присутствовала комбинация вербального дескриптора с кинесическим. Поэтому поиски механизма возникновения смысла при взаимодействии вербальной системы с кинесической в текстах Голсуорси ни на йоту не приближают нас к решению поставленной проблемы. Но

даже в том случае, если комбинации подобного рода и будут найдены в иных литературных текстах, то из-за особенностей литературного стиля их описание авторы, как правило, будут связывать с планом выражения, но не содержания.

Тем не менее, как и предполагалось, в результате анализа текстов Голсуорси нам удалось установить, что отобранные нами для проведения эксперимента мимические маски, выражающие благожелательное и неприязненное отношение, реально существуют и входят в визуальную знаковую систему образованного английского общества.