

но-цільовий, чи аналіз комунікативних намірів, дає змогу не тільки виявляти такі образи, але і гарантує об'єктивність і повторюваність отриманих результатів, постійний моніторинг таких образів представляється необхідним, так само, наприклад, як і широко розповсюджений сьогодні моніторинг кількісних показників сприйняття телепродукції (рейтинг).

Таким чином, у результаті проведеного дослідження були виокремлені різні комунікативні наміри телепрограм (а саме — інформувати, освічувати, прогнозувати, впливати, допомагати, розважати, конкурувати та виявляти нейтральність), а також особисті комунікативні наміри телеведучих (які збігаються з комунікативними намірами телепрограм, крім бажання самореалізуватися) як типові характеристики інформаційних, суспільно-політичних телепрограм і ток-шоу.

1. **Адамьянц Т.З.** К диалогической телекоммуникации: от воздействия — к взаимодействию. — М., 1999.

2. **Дридзе Т.М.** Текст как иерархия коммуникативных программ (информационно-целевой подход) // Смысловое восприятие речевого сообщения. — М., 1976.

Г. Ю. Касім

РОЛЬ КІНЕТИЧНИХ НЕВЕРБАЛЬНИХ ЗАСОБІВ КОМУНІКАЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Резюме

У статті розглянуто функціональні особливості кінетичних засобів у художніх текстах.

Ключові слова: кінесика, паралінгвістичний, невербаліка, твір.

Summary

In the article, the functional peculiarities of the kinetical means in the art texts are considered.

Key words: kinesics, paralinguistical, non-verbalisc, work.

Як відомо, кінесика — сукупність значимих жестів, мімічних та пантомімічних рухів — є важливою частиною невербальних компонентів (НВК), використовуваних при безпосередньому спілкуванні комунікантів [1:221]. Невербальні (паралінгвістичні) засоби

супроводжують вербальне повідомлення, більше того, без невербаліки воно не може бути фактом комунікації [7:367]. Якщо погодитися з твердженням, що в міжособистісному спілкуванні НВК передають до 65 % усієї інформації, то кінесика в цьому потоці напевно буде інформативнішою за інший невербальний засіб комунікації — фонацію. В усякому разі інформація, пов'язана з оцінкою змісту повідомлення чи його адресата, здійснюється з абсолютним переважанням НВК, і передусім кінесики: лише 7% такої “оцінної” інформації передається словесним рядом, решта ж — фонаційними (38%) та кінетичними (55%) засобами [12: 9].

Кінесика становить широку сукупність різнопланових явищ, котрі до того ж можуть розглядатися в різних аспектах, що й зумовлює наявність низки класифікацій кінем як семіотичних утворень. За функцією в процесі комунікації традиційно виділяються 3 семіотичних класи жестів, що їх Д.Ефрон ще в 1941 р. назвав емблемами, ілюстраторами й регуляторами. Емблеми семантично самостійні та здатні передавати смисл незалежно від наявності вербального контексту; ілюстратори виділяють мовленнєвий чи інший фрагмент комунікації; регулятори керують ходом комунікативного процесу [6:79]. Така класифікація кінетичних засобів не є бездоганною: адже емблеми й ілюстратори розрізняються між собою характером співвідношення з вербальними засобами (емблеми доповнюють словесний ряд, а ілюстратори супроводжують його, виділяючи та зображуючи те, що вербалізовано — див. [6:125]); регулятори ж несуть інформацію про наміри комунікантів розпочинати, підтримувати, розгортати, модифікувати чи припиняти комунікацію і скеровують таким чином процес комунікації в потрібному напрямку. До того ж клас жестів-ілюстраторів виявляється дуже строкатим, а членування ілюстраторів, запропоноване Г.Є.Крейдлінім, потребує в окремих випадках подальшого уточнення (зокрема, додаткової аргументації при віднесенні т. зв. ідентифікаторів саме до жестів-ілюстраторів, а не до емблем).

Прагматично важливою є класифікація НВК за інтенціями адресанта чи відсутністю цих інтенцій. У такому випадку розмежовуються 1) поведінкові реакції, зумовлені фізіологічними причинами; 2) самоадаптори, вживання яких зумовлене індивідуальними звичками людини; 3) власне комунікативні знаки — сигнали,

що вживаються з наміром передати інформацію [11]. Знаки першого типу описуються також як симптоматичні емблеми — вони виражають емоційний стан і можуть вживатися не лише в присутності партнера по комунікації [6:114], тобто є для адресанта пердусім емотивним, а не комунікативним засобом. Втім, якщо адресант здебільшого не усвідомлює власної невербальної поведінки [11:7] — [див.4:123], то адресат досить легко “прочитує” симптоматичну кінесіку відправника повідомлення, незважаючи на наміри останнього приховати цю інформацію.

Тож закономірно, що міміка й жести, будучи важливою частиною комунікативних засобів, регулярно зустрічаються в художньому тексті при зображенні спілкування персонажів, і таке їх використання стало предметом низки розвідок (наприклад, [9;10]) чи принаймні згадується в працях з проблем невербальної семіотики [2:71-78;3:52-56] для ілюстраційного опису відповідної мімічної чи пантомімічної кінеми. Проте, здається, жестова поведінка персонажів творів українських письменників спеціальному аналізу ще не піддавалася. Гадаємо, розгляд кінетичних НВК, зображених в авторському наративі, дозволить не лише визначити особливості індивідуального стилю письменника, а й дасть змогу окреслити — хоча б попередньо — корпус мімічно-жестових кінем, уживаних в українському культурному просторі.

Текст одного з найцікавіших романів В.Домонтовича “Доктор Серафікус” насичений зображенням невербальних засобів. Із 130 мімічно-жестових одиниць, описаних у тексті роману, 27% реалізуються в поведінці головного героя, 25,4% — у поведінці п’ятилітньої Ірці, 23% — у Вер та 17% — у Корвина. Найактивніше кінесика використовується дитиною: її спілкування з Комахою буквально насичене НВК. Помітна виразна асиметрія у використанні кінем Ірцею та її дорослим партнером по комунікації: дівчинкою вжито 33 мімічно-жестових одиниць, а Комахою — лише 7 таких одиниць.

При цьому кінесика досить різноманітна як за своєю функцією в процесі комунікації (тут наявні жести-емблеми — комунікативні й симптоматичні, жести-ілюстратори, жести-регулятори), так і за “місцем творення”: “артикуляторами”, “зонами” цих невербальних засобів стають очі, губи, руки, поза тощо.

“Вона *надула губи*. Вона *одвернулась од Комахи...*” (с. 28) — симптоматична мімічна емблема *надуті губи* “*гніватися, сердитися, виражати незадоволення*” [СУМ, т.5, с.81] та комунікативна емблема *одвертатися* демонструють образу малої Ірці. До речі, комунікативний зміст кінеми *відвернутися* (від співрозмовника) (демонструючи своє невдоволення, небажання спілкуватися) не відбито в лексикографічному описі, де *відвертатися* — лише “повертати від кого-, чого-небудь обличчя вбік; повертатися до інших спиною” [СУМ, т.1, с.562].

Дейктичні вказівні жести супроводжують вербальний ряд: “*Ірця тикає брудними заслиненими пальцями, лишаючи на сторінці пляму, і питає: — А це?*” (с.20); “*І, знизивши голос, вона ткнула пальцем у землю і тихенько промовила: — Ти живеш тут! Я бачила!*” (с.27). Пор. ще етикетні тактильні жести вітання: “*обережно стискує маленьку руку*” (с.19), “*Ірцю, привітайся! Дай цьому новому дяді руку!*” (с.40); “*Простягаючи Комасі руку, Вер сказала: — Мені дуже приємно познайомитися з вами, докторе.*” (с.114). В останньому випадку підкреслена “етикетність” властива і вербальним, і невербальним засобам.

У кожній культурі є сталі прагматично засвоєні жести, що мають стандартну репрезентацію в мові (6:96). Пор. *тупати (ногою)* “дуже сердитися на когось, б’ючи ногами об підлогу, землю” [СУМ, т.10, с.320]: “*сказала роздратовано Ірця і тупнула ногою*” (с.30). Втім, жести, загальноприйняті в певній культурі, можуть і не мати усталеного мовного позначення, передаючись описово: “— *Насамперед, — сказав Комаха, нахиляючи до Корвина свою велику в тяжких окулярах голову й витягнувши вперед товстий, порослий рудуватим волоссям палець, — насамперед, ви мене не попереджали.*” (с. 109). Жест складається з двох синхронно вживаних кінем (нахил голови в напрямку до співрозмовника й палець, найчастіше вказівний, спрямований вперед і вгору), за функцією є ілюстратором: виділяє певний вербальний фрагмент, що його адресант вважає дуже важливим і конче необхідним для сприйняття. Письменник помічає та змальовує й неповторні індивідуальні жести, як-от серію кінем, що передають реакцію Корвина на слова “доктора Серафікуса” (“*Мені здається, що немає потреби, щоб у дитородінні брала яку-небудь участь жінка*”). Художник здивова-

ний, ба навіть шокований почутим: *“Гострий ніс Корвина описав еліпсу і застиг у нерухомій напруженості. Корвин поклав долоні на голівку тростини і, зігнувши свій довгий тулуб, сперся підборіддям на руки.”* (с. 37). Невербалика — обличчя й поза — передають зацікавленість, інтелектуальне напруження персонажа не менш виразно, ніж стримана іронія його вербального ряду.

В авторському наративі “Доктора Серафікуса” вербальні діалоги персонажів, як правило, супроводжуються жестовими “повідомленнями”, котрі вступають в різноманітні стосунки зі словесним рядом — від доповнення чи заміни й аж до передачі змісту діаметрально протилежного тому, що його передано вербальними засобами. Найвиразнішими мімічними рухами є погляди та посмішки. Поза вербальним рядом персонажі Домонтовича обмінюються інформацією саме за допомогою очей (“окулесика”) та губ.

Посмішка / усмішка “порух м’язами обличчя (губ, очей), який виражає схильність до сміху”, “цей порух як вираження чого-небудь” [СУМ, т.10, с. 493-494] регулярно супроводжує комунікацію персонажів: *“Того дня Ірця зустріла Комаху з хитрою і задержуватою посмішкою”* (с. 27), *“вона дивилася на Комаху з легкою іронічною посмішкою”* (с. 49), *“вітала його рожевою ласкавою усмішкою”* (с.125) — емоційний діапазон цих посмішок/усмішок, як бачимо, досить широкий. Для змалювання посмішки використовується також дієслово *сяяти* в значенні “виражати своїм виглядом, виразом якесь сильне почуття, захоплення чимсь, радість, задоволення і т. ін. (перев. про обличчя)” [СУМ, т.9, с.913]: *“сяючи, порожевівши, урочисто проголосила”* (с.27), *“наступного дня Ірця сяяла”* (с.28). В авторському наративі може бути присутня дескрипція внутрішнього стану персонажів, який зумовлює посмішку (сміх): *“Вона була надто серйозна й надто обурена, ця поважна й незалежна п’ятилітня дівчинка, щоб Комаху не засміявся. З чемности дівчинка на його сміх відповіла посмішкою. Вона не хотіла ображати чужого дядю, що не вміє поводитися з дітьми.”* (с. 23-24). Чемна посмішка Ірці відверто етикетна. Натомість посмішка Комахи в наступному випадку є чисто симптоматичною, на що вказує її вербальна дескрипція: *“Корвин переказав Комасі про цю зустріч. Комаху захвилювався, тоді розплився в посмішці і сказав: — А чи ви знаєте, що я колись був*

у неї закоханий і в нас із нею був роман?” (с. 46), трактуючи значення виразу *посмішка розпливається (по обличчю)* “хто-небудь усміхається, посміхається” [СУМ т.8, с.768], не наголошує на психологічному нюансі мімічної кінеми, що його добре видно в наведеному контексті: ця посмішка не контролюється людиною, вона мимоволі виражає сильну, несподівану емоцію. Це може бути радість (у сполученні з ніяковістю, як у Комахи), глузливість тощо. Посмішка при цьому широка, відверта.

Найголовніша роль очей при комунікації — регулювання процесу обміну інформацією. Поза тим міміка очей виражає психологічний стан людини : “*Комаха ... примружує очі й каже*” (с. 33). Кінема *примружити очі* описується в СУМ без вказівки на її комунікативну чи емотивну семантику (“злегка прикрити повіками око (очі)” — [т.7, с.687]), але, як видно хоча б із наведених у словнику прикладів, здатна виражати широку гаму почуттів. Пор. ще одну симптоматичну кінему “широко відкриті очі (від переляку, здивування)” — “*з широко відкритими, здивованими й трохи зляканими очима, шепоче Ірця*” (с.33). Окремі “окулесичні” кінеми усвідомлено використовуються в соціумі з комунікативною метою. Пор. *підморгувати* “моргати ... кому-небудь, звичайно звертаючи чию-небудь увагу, натякаючи на когось, щось або кепкуючи над кимсь, чимсь” [СУМ, т.6, с.458]. Втім, для рафінованих персонажів “Доктора Серафікуса” ця кінема є надто вульгарною і в тексті роману, звичайно ж, відсутня.

“Окулесика” може бути спрямована на здобування інформації. Ця інформація “прочитується” з міміки партнера (“*Дівчинка одриває голову від книжки, щоб подивитись, чи він жартує, чи ні. Упевнившись, що він говорить серйозно...*” — с.20), з його зовнішнього вигляду — коли дівчинка намагається зрозуміти: “*А чому ти такий дуже великий, якщо ти комаха? Адже ж комахи бувають маленькі?*” Паравербальна поведінка Ірці зображена тут дуже детально, й важливе місце в ній належить зоровим рухам: “*Дівчинка замислилась. Вона повернулася до нього всім своїм тудубом і досить довго розглядала Комаху, його обличчя, вбрання, руки, довгі ноги й великі черевики. Вона обдивилася його з ніг до голови. Тоді підвела очі — такі прозорі і ясні, — ще децю поміркувала й, прийшовши до певного логічного висновку, сказала...*” (с.24). До речі, *підвести очі*

тут вжито не в значенні “починати дивитися на кого-небудь, спрямовуючи погляд на щось” [СУМ, т.6, с.409,471] — погляд дівчинки вгору супроводжує процес обдумування, пригадування візуальних образів.

Погляд як засіб здобування інформації про потенційного комунікативного партнера використовується й дорослими персонажами “Доктора Серафікуса”. Корвин розглядає незнайому жінку (Вер) на пляжі . В авторському наративі про це не йдеться відкрито, але показано, якою її бачить і сприймає герой: *”Корвин був вихованою людиною, щоб не заговорити з Вер ні про спеку, ні про температуру води. Жінка, — її стрункі ноги, опуклі груди, вигин трохи широкого рота, тонкий чітко окреслений ніс, побудований з блиском холоду, якому ніщо не чуже, а все підвладне, — варта була того, щоб з нею поводитись несподівано й коректно, щоб говорити з нею не про спеку, а про м’язи її ніг та ступні.”* Далі Корвин вербально коментує власну окулесіку: *“–Ви, — сказав Корвин, — повинні були помітити, що я уважно розглядав вас, ваше тіло, форму рук, ніг, вашу ступню, литки й стегна. Я міг здатись вам людиною настирливою, коли б у мене не було до того пробачень. ... У вас м’язи танцюристки.”* (с. 63-64). Й лише після цього в авторському наративі знаходимо експліцитний опис “окулесичної” поведінки персонажа: *”Корвин перервав павзу, щоб, дивлячись на жінку, сказати...”* (с. 64).

Вер при першому знайомстві з головним героєм, зацікавлена його словами, *“оглянула масивні руки доктора, що розкришували на тарілці кекс, здивовані, наївні, за склом складних окулярів очі, зігнутий лоб. Прислухалась до його слів про ілюзії, й вії її затремтіли.”* (с.117). Рух очей описано не лише експліцитно (*оглянула*), а й опосередковано (*вії затремтіли*), кінесика є невербальною реакцією Вер на вербальний ряд. В іншому випадку погляд на обличчя партнера є для Вер спробою зрозуміти його емоційний стан та інтенції й відповідно спрогнозувати подальший розвиток комунікації: *“Вер допитливо окинула поглядом Корвина: здогадався, здогадується, говоритиме прикрості?”* (с. 149).

Спрямований на обличчя, “у вічі”, погляд може передавати не висловлене вербально прохання, бажання, почуття. Жестово-мімічний “текст” Ірці (*“До дяді Комахи Ірця відчувала особливу*

ніжність, — вона гладила його волосся, руку, обличчя, і з невисловленим бажанням, не наважуючись попросити скинути черевики, щоб поглянути на його комашині ноги, вона залізала йому на коліна, обіймала за шию й зазірала йому в вічі. Вона сподівалася, що й без її прохання він і сам якось здогадається скинути черевики й тим зробити їй приємність.” — с.29) так і залишився нерозшифрованим Комахою, незважаючи на “зазірання у вічі”. Надто химерним було Ірчине невисловлене прохання. В інших ситуаціях комуніканти цілком адекватно розуміють погляди співрозмовника, що виражають його наміри: “В антракті Корвин підійшов до Вер. Він поцілував руку й подивився їй у вічі. Як завжди, Корвин впливав на Вер хвилююче.” (с.152). Або: “Шукаючи порятунку, Серафікус з одчасем подивився на Корвина.” (с. 115). Інша річ, що друг демонстративно ігнорує прохання Серафікуса-Комахи: Корвин “поволі пив чорну каву, Він не втручався в розмову і не проявляв жадного наміру допомогти Комасі.” Невербальні сигнали заповнюють паузу між двома репліками Вер, адресованими Серафікусу: “З викликом вона дивиться на Комаху, оглядаючи його від великих його пальців до м'якого білого волосся й масивного підборіддя, з явним бажанням примусити його почервоніти. ... Він сидить, не підводячи голови. Він почуває на собі погляд Вер. І кінчики вух починають у нього палати.” (с.116-117).

Семантично наповненою є “окулесична” кінема “дивитись убік” — як і згадана вище кінема “не підводячи голови”. У Комахи це прояв зніченості при спілкуванні з жінками (“Він ніколи не дивився на неї, при зустрічі щось невиразно мурмотів і швидко ховався за дверима. Завжди дивився вбік.” — с. 47), у Ірці — демонстрація сором'язливості (“сором'язливо дивлячись убік” — с. 24). Погляд, спрямований не на співрозмовника, може демонструвати чи неусвідомлено виражати небажання вступати в комунікацію або підтримувати її: “Комаха явно нудився. Він одвернувся од Корвина і з жалем дивився на вихідні двері.”(с.111).

Властива головному герою “неврастенічна боязнь людей, нездатність комунікувати” [8:221] змальовується зокрема й окулесикою персонажа. Сцена його невдалої спроби порозумітися з Вер — в сучасній термінології “комунікативний провал” [див. 5: 173] — сповнена кінемами, що цей провал прогнозують і якоюсь

мірою спричинюють: *“Комаха не дивився на неї. Він узяв зі столика попільничку й почав уважно й мовчки розглядати, ніби прийшов сюди навмисне тільки для того, щоб подивитись на цю попільничку”*, *“уникаючи очима зустрічатися з Комахою, Вер поглянула на його масивні, важкі пальці”*, *“не підводячи очей з попільнички, ... Комаха почав говорити”* (с.139-140). Обмін поглядами дає змогу персонажам зрозуміти емоційний стан іншого (*“Розгублено він поглянув на Вер, на її стиснені губи, на зблідле обличчя”*, *“Тільки тепер вона побачила змучене обличчя Комахи, спазматичну гримасу на його губах”* — с.141), та комунікативний провал вже стався. І обоє це усвідомлюють — Вер (*“Всі слова однакові, і всі вони не потрібні”*) та Серафікус (*“Боляче відчув усю безплідність своїх нікчемних спроб виправдатись. Усе загублено. Пробачення не дано.”*).

Кінесика персонажів роману інформативна для їхніх співрозмовників. І, звичайно ж, вона стає семантично навантаженою в авторському наративі, здійснюючи, таким чином, комунікацію “автор > читач”.

1. Горелов И.Н. Кинесика // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990.
2. Горелов И., Енгальчев В. Безмолвный мысли знак. — М., 1991.
3. Горелов И.Н., Седов К.Ф. Основы психолингвистики: Учебное пособие. — М., 1998.
4. Конечкая В.П. Социология коммуникации. Учебник. — М., 1997.
5. Красных В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. — М., 2001.
6. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. — М., 2002.
7. Николаева Т.М. Паралингвистика // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990.
8. Павличко Соломія. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999.
9. Филиппов А.В. Жесты и их отображение в тексте художественного произведения // Лингвистический сборник: Сб. трудов Министерства Просвещения РСФСР. Вып. 4. — М., 1975.
10. Шелгунова Л.М. Указания на рече-жестовое поведение персонажей как средство создания образа в русской повествовательной реалистической прозе. — Волгоград, 1979.
11. Agryle M. Bodily Communication. — N.Y., 1975.
12. Cooper K. Nonverbal Communication for Business Success. — N.Y., 1979.

Список скорочень

СУМ — Словник української мови. — К., 1970-1980. — Т. 1-11.