Т.Ф. Петренко
М.Б. Слепакова

ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ И СОСТОЯНИЙ НЕВЕРБАЛЬНЫМИ СРЕДСТВАМИ (на примере современной новеллы)

Известно, что общение без невербальных средств невозможно. Некоторые лингвистические средства выражения почти неотделимы от невербальных. Это обусловлено традицией, сложившейся в процессе коммуникации, когда этикет общения не допускает приветствия без улыбки, соболезнования – без сочувствующего взгляда или жеста.

Невербальные средства передают психическое состояние человека, раскрывая его внутренний мир и осуществляя формирование эмоционального содержания общения. Язык тела более "консервативен", мало контролируем в отличие от речевого поведения, достаточно легко адаптируемого к обстоятельствам. Таким образом, его можно считать более информативным, чем языковые средства. Именно он выдает наши подлинные чувства, раскрывает мысли, естественные реакции. Жесты могут как передавать эмоциональный настрой человека, так и носить механический характер. И в том, и в другом случае они часто не контролируются тем, от кого исходит жест, хотя и оцениваются окружающими.

Большой эмотивностью и выразительностью отличаются мимика и взгляд. Это одно из решающих средств выражения эмоций в момент взаимодействия с партнером по коммуникации. Выражение лица - это отражение эмоций, которые "слышны лучше, чем речь".

Безусловно, стремление к жестикуляции и ее восприятие собеседником являются глубоко укоренившимися в сознании человека. Чем больше эмоциональное напряжение человека, тем более склонен он к использованию кинем.

Не случайно, что художественная литература также не обходится без жестовых номинаций, объем и значимость которых возрастают в современной наррации. Герой современной новеллы так же переживает свои успехи и горести, как и герой произведений прошлого. Однако современные прозаики в меньшей степени склонны к описанию внутреннего мира героев, заменяя его различными видами невербальных наименований. Главное их предназначение - символизировать поведением, жестами внутреннюю скрытую эмоциональную жизнь персонажа. Этот тип индивидуально-художественной эмоциональной изобразительности академик В.В. Виноградов относит к приемам косвенной, побочной символизации переживаний героев [1, 222]. Выявление осо-

бенностей жестовой экспрессии исключительно важно для анализа художественного текста, так как вскрывает портретную характеристику персонажа и его взаимоотношения с окружающим миром. Мотивация жестов эмоциями передается либо включенными предикатами - зависимыми конкретизирующими словами с эмотивной семантикой, либо содержанием всего текстового фрагмента.

Такого рода отображение состояний сопоставимо с техникой кино, с работой камеры. Литературная кинематографичность присуща творчеству современных французских авторов (A. Saumont, G. Limbour, M. Delaunay, P. Modiano). Кинематографичность проявляется в пристальном внимании писателя к предикатам зрительного восприятия, жестам, телодвижениям, метонимичности взгляда, мимики, укрупнению их планов, т.е. кинематографический текст – это не только его композиционно-синтаксические особенности, но и использование невербальных элементов вместо сугубо вербального представления персонажа, описания его внутреннего мира.

Писатели, безусловно, испытывают на себе значительное влияние кинематографа. В их представлении присутствуют кинокадры, которые завораживают своей сменой и создают некий "экран памяти" [2, 38]. Таким образом, предметные картинки, которые действуют на нас и воспринимаются как продукт нашего мышления, есть просто проявление действия такого экрана, возникающего между читателем и действительностью. Отсюда, возможно, возникает условность жеста, который приобретает функцию стандарта в кино и становится зримым в нарративном тексте.

Функции этих жестов разнообразны. Они подтверждают сообщаемое в тексте, усиливая его, либо служат единственным источником информации, не получающей иного вербального выражения. Такого рода жесты, кинетические элементы как раз и составляют специфику кинематографического письма.

Например, в новелле A. Сомон "Nuit blanche" параллельно показаны две истории, которые переплетаются лишь формально: рассказчик видит то, что происходит за окном. Визуально эта история разделяется на две благодаря типографическим приемам: пробелу и варьированию отступа. В первой истории практически отсутствуют события. Персонаж не имеет прошлого, физического портрета, все это остается за кадром. Показана одна бессонная ночь его жизни, когда он задает себе бессмысленные вопросы, не находит на них ответов и приходит в еще большее раздражение. Оно выливается в нервные движения, в бесконечную хаотичную ходьбу по комнате и движения привычные, неоднократно спасавшие его.

Je marche de long en large dans ma chambre ni large ni longue. Je tourne en rond.

Je prends un livre.

Навязчиво, многократно, в начале каждого абзаца обозначается его состояние:

Je ne dors pas.

Монтажное соединение двух историй происходит в очередной виток его хождений и бодрствования у окна. Мы вместе с первым персонажем видим вторую историю, наблюдаем развитие сцены благодаря перемещениям женщины, стоящей за окном. Так, первоначально она неподвижна, затем садится, громко вскрикивает, замолкает, горбится и замирает в этой позе. Этот цикл движений показывает, как исчезает ее надежда на запланированную встречу. Такое состояние повторяется несколько раз, лишь дополняясь некоторыми кинетическими элементами, передающими нарастание нервного напряжения, переживаний:

Elle s'est brusquement redressee. A vite allure elle a marche... Elle soupire elle toussote...

Жесты показывают ухудшение ее душевного и физического состояния. Обозначение таких повседневных незначительных жестов и создает картинку.

Elle a pleure.

Pas longtemps. Elle a essuye ses larmes. Du bout des doigts puis avec un kleenex. Elle s'est avancee dans la rue sans trop s'eloigner de la valise cabossee. Elle serrait un sac a main contre elle a hauteur de sa taille...

La femme a la valise a ouvert sa valise, d'abord detachant la sangle puis soulevant legerement le couvercle elle en a sorti un foulard qu'elle a noue autour de son cou.

Еще более контрастным является изменение кинем, показывающих радость женщины, счастье от встречи с любимым.

Elle court vers lui il court vers elle. Il rit. Elle se jette dans ses bras.

Счастливое завершение второй истории вновь превращает персонажа из зрителя в нервного, не всегда счастливого, одинокого человека. Он не только переживает эту историю, но и видит ее уже написанной. Примечательно, что даже в типографическом изображении во второй части новеллы читатель наблюдает слияние двух историй.

Кинемы в новелле служат единственным средством выражения состояний персонажей и даже отражают развитие самой истории.

В новелле "Toi, qu'est-ce" жест приобретает свою значимость и раскрывает основные события, когда наступает кульминация в протесте персонажа против окружающего мира. Таким образом и воспринимает читатель непредсказуемые и аморальные жесты и поступки героя

- молодого человека, уничтожившего и разрушившего обстановку магазинчика, где он работал. Автор новеллы показывает, что протест обычного молодого человека, никогда не бывшего агрессивным, приобретает столь чудовищные формы в результате невозможности определиться в жизни и самореализоваться.

Il a trouve sur le comptoir les crayons-feutres qui servent a composer les pancartes allechantes Affaire du jour ou Promotion speciale. Il a tague les shantungs barbouille d'encre les plumetis delicats. Il s'est empare des ciseaux il a detaille un coupon de satin en milliers de rubans.

Кинематографичность письма проявляется также в том, что особое использование невербальных средств нередко сопровождается и визуализацией пространства, внешнего облика персонажей, тщательным описанием всего, что попадает в "поле зрения" камеры. Так, при рассмотрении новеллы "Domino" (автор - Georges Limbour) можно отметить, что отношения между мужчиной и окружающими его танцовщицами разворачиваются на фоне карнавала, появления масок и карнавальных персонажей. Жесты женщин передают жажду движения, любовь к жизни:

Elles jouent avec l'ecume d'une longue banderole en dentelles, sautent par-dessus...

... un etre vetu et masque de vert bondit de la foret et danse sur la dune.

В попытке обольстить мужчину они меняют маски, их танец превращается в дикую вакханалию: ... cette folle bacchanale ou s'expriment toutes les seductions de l'univers.

При этом, в противоположность веселящимся женщинам, мужчина сохраняет спокойствие (... avance lentement vers les danseuses; ... prend aimablement le masque, mais le jette loin de lui..., s'est allonge sur la dune...). Пробуждение его чувств связано с появлением еще одной танцовщицы, которая улыбается ему, танцует перед ним, касается его лба.

Elle danse devant l'Homme,... lui touche le front, l'eveille,... lui sourit.

Мужчина открывается с новой стороны: охватившее его чувство передается жестом:

L'Homme delivre sa joie dans une danse contemplative.

Радость сменяется недоумением, печалью:

L'Homme s'assied, se repose et reve sur l'un des charmants tombeaux..., il continue a mediter...

В новелле чувствуется недосказанность: двусмысленность в поведении персонажей, в самом факте существования их взаимоотношений. Парадоксально и то, что мужчина, стремившийся увидеть лицо незнакомки, скрытое за маской, неожиданно успокаивается, когда женщина исчезает. Впадая в отчаяние и срывая маску, он неожиданно

переходит в совершенно иное состояние, не получающее наименования в тексте, но раскрываемое через жесты на протяжении целой главы.

L'Homme contemple le lieu de sa disparition, et un moment tout secoue par le desespoir, il danse eperdument. Il promene ses doigts sur son visage qu'il griffe pour s'arracher un masque qui semble le bruler...

Enfin, il arrache son masque, il le contemple, il rit et le jette sans colere et presque avec amour. Il danse sa delivrence, regarde la mer comme s'il attendait une nouvelle apparition et retrouve le pas de la certitude. Exalte, il court le long du rivage, et disparait.

Французская новелла конца XX века служит отражением стиля современной цивилизации, когда обозначение чувств происходит скорее через кинесику, нежели вербально. Визуализация эмоций осуществляется в литературе чаще, чем предлагается их описание.

Таким образом, анализ новелл позволил установить, что:

1) кинематографичность современной прозы проявляется в использовании жеста, заменяющего эмоции;

2) в духе принципов кино некоторые авторы не только обозначают эмоции через жест, но и усиливают его за счет соответствующего пространственного фона, описания одежды, деталей окружающего мира. В современном тексте становится значимым то, что не могло бы быть воспринятым без кинематографичности. Жест оказывается избыточным, десемантизируется, так как сопровождается обилием деталей и наименованием эмоций.

Библиографический список

1. **Виноградов, В.В.** О языке художественной прозы [Текст] / В.В. Виноградов // Избранные труды. – М., 1980.
2. **Мартьянова, И.А.** Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности [Текст] / И.А. Мартьянова. – СПб.: Сага, 2001.