

ЖЕСТ КАК ВЫСКАЗЫВАНИЕ

Н. И. Ищук-Фадеева

Тверской государственный университет
кафедра теории литературы

В статье представлен анализ западноевропейских и русских драматургических текстов, построенных на жестовой природе коммуникации. Известная типология жестов дополняется предложенной в данной статье типологией жеста в соотнесённости со словом.

Ключевые слова: пантомима, семантика жеста, паратекст, типология

Любое произведение в трактовке современных теорий, восходящих к М. М. Бахтину [1], есть высказывание, но только для драмы, в силу родовой специфики, это положение о предназначении любого словесного текста приобретает особое значение. Помимо общей обращённости художественно оформленного слова *inibi et obibi*, слово в драме ориентировано на речь, обращённую к *коллективному* восприятию реципиента. Эта прямая обращённость к адресату обуславливает и особый (специфический) язык драмы, природа которого триединая – сочетание слова, жеста и «картинки». Визуальный ряд чрезвычайно важен для театра/кино, т.к. именно зрительный образ, прежде всего, формирует смысловые ассоциации. Так, например, в фильме «Сталкер» (реж. А. А. Тарковский, 1979) столкновение двух миров, реальности и Зоны, строится на мене изображения – с чёрно-белого на цветное. Символика цвета в данном контексте тем более важна, что она носит открыто оценочный характер. Изменение освещения может служить знаком переключения времени, например, настоящего на прошлое, что происходит, в частности, в пьесе А. В. Вампилова «Утиная охота» и т.д.

Особыми коммуникативными возможностями обладает жест – «овнешненное» высказывание. «Физиология слова», согласно мнению профессора ИФЛИ М. С. Григорьева [7], определяется его двойственностью: слово как изображённый жест подлежит более или менее однозначному толкованию, но его своеобразность определяют ритм и эвфония, т.е. иррациональные стороны слова. Жест чрезвычайно важен для понимания высказывания, т.к. человек в коммуникативной ситуации есть не что иное, как овеществлённый жест. Для М. С. Григорьева жест всегда выходит за пространственные пределы организма, поскольку он обращён на организацию движений жизненного потока. Само движение оформляет мысль, придаёт ему ту или иную определённую форму, лишает хаотичности. Дифференцировавшись и устоявшись, жест принимает определённую форму, и драматург пользуется уже готовыми жестовыми «высказываниями». «Таким образом, первым условием строения литературной формы является единый план, то, что в драме носит особое название единства действия: ...единому плану

<...> подчинены все части здания, органически построенного» [7, с. 59]. Иначе говоря, в драме первоначало действия есть жест, проясняющий его смыслы.

Итак, драматический сюжет реализуется посредством жеста и слова, при этом если слово многозначно, то жест однозначен – на этом эффекте строится особый вид театрального искусства – пантомима. Более того, весь архаический театр основывается в основном на языке жеста, более очевидном для понимания. «Значение пантомимы так велико, что если в одной из двух сложных пьес ей было уделено внимание, а в другой – нет, то обе пьесы будут настолько различны по своей разработке, что ту из них, где пантомима является частью драмы, нельзя будет играть без пантомимы, а в той пьесе, где пантомимой пренебрегли, невозможно будет разыгрывать мимические сцены» [8, с. 287]. С течением времени пантомима постепенно исчезает со сцены, перемещаясь на арену цирка, но в театральных постановках остаются – как напоминание о прошлом театра – мимические эпизоды, усиливающие сценический эффект, ибо, как писал Д. Дидро, «... действия производят... большее впечатление, чем слова» [8, с. 287].

Очевидно, что пантомима и – шире – жест как таковой, их использование и назначение напрямую зависят от театральной системы, но в любом случае остаётся основная функция жеста – проявление вовне внутреннего мира героя. Но даже самый простой жест уже есть не только особая форма коммуникации, но и «творческий акт» (П. Павис) [11]. Автором «Словаря театра» создана типология жеста, которая включает в себя, помимо «врождённых», «эстетические» и «условные жесты, заключающие в себе сообщения, понятные как посылающему сообщению, так и его получателю» [11, с. 132]; наконец, значимо противопоставление имитирующего жеста оригинальному: «Имитирующий жест – это жест актёра, воплощающего персонаж в реалистической и натуралистической манере путём воссоздания его поведения, его привычных движений (на самом деле стилизация и придание характерности неизбежны; они даже обуславливают этот эффект пластической реальности). Напротив, жест может отказаться от имитации, повторения и дискурсивной рационализации. В этом случае он предстаёт как иероглиф, требующий расшифровки...» [11, с. 132]. Последнее положение тем более важно, что в природе жеста, как она понимается сегодня, заложена некая двойственность, вызывающая серьёзные проблемы. Жест возникает на стыке физической и психической реальностей, что и затрудняет, в частности, определение длительности жеста, его начала и конца; «нет и рекуррентных элементов “пластической фразы”, таких, как объект, глагол или субъект» [11, с. 133].

Но трудность формализации жеста связана не только с пластическим кодом, уже описанным П. Пависом [11, с. 132–133], но и с определённой связью жеста со словом, что ещё не систематизировано. Для данной проблемы выделим несколько позиций:

– жест, проясняющий слово, что характерно для классического театра («однозначный» жест);

– жест, углубляющий понимание видеоряда и преобразующий смыслы, как происходит в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, где жест, развёрнутый в «немую сцену», придаёт новые смыслы только что прочитанной/увиденной комедии;

– жест, меняющий значение слова (в поздних пьесах А. П. Чехова: например, чтение Чебутыкиным газеты с рецептом от выпадения волос на фоне «бытийных» разговоров Ольги и Ирины Прозоровых, свист Маши и т.д.);

– жест, существующий независимо от слова и выстраивающий особый образ (например, ремарка в «Лысой певичке» Э. Ионеско: «Типичный английский интерьер. Английские кресла. Английский вечер. *Г-н Смит*, англичанин, сидит в английском кресле и в английских тапочках, у английского камина, в котором горит английский огонь, курит английскую трубку и читает английскую газету. На нём английские очки. У него седые английские усы. Рядом с ним в другом английском кресле сидит *г-жа Смит*, англичанка, и штопает английские носки. Абсолютное английское молчание. Английские настенные часы бьют по-английски семнадцать раз» [9, с. 23]);

– жест, замещающий слово, что характерно для пантомимы – как классической, так и современной.

Поиски новых средств выразительности театрального языка вызвали интерес к разного рода архаическим формам, в том числе – к театру жеста, что отличает, прежде всего, авангардистские направления в театре.

Активно пользовался семантикой жеста С. Беккет, в частности, важны для понимания его театра две «Сцены без слов». «Сцена без слов I» показывает аллегорическую ситуацию, невольно воссоздающую поэтику средневекового театра. Драматург помещает героя в пустыню, тем самым абстрагировав драматическую ситуацию от каких-либо примет реальной действительности. Человека вызывают свистком то на правую сторону сцены, то на левую, но в обоих случаях некая сила отбрасывает его назад. Попеременно сверху спускают дерево, ножницы, графин с водой, большой, малый и маленький кубы, последний же предмет – «верёвка с узлами, облегчающими подъём» [2, с. 166]. Также последовательно герой пытается воспользоваться ниспосланными дарами, но в последний момент все предметы от него ускользают. Заметив эти «игры», герой отказывается от действия: «Сверху опускается графин и повисает в нескольких футах от человека. Человек недвижим. <...> Свисток сверху. Человек недвижим» [2, с. 167].

Есть пьесы о несвободе человека, их немало – достаточно вспомнить трагедию рока и её классический образец – «Эдип царь» Софокла или блистательную, глубокую и грустную комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь», где на фабульном уровне играется озорная комедия о зависимости героев от неведомых сил, а на сюжетном выстраивается редуцированная смехом трагедия о несвободе человека. С. Беккету понадобилась небольшая сценка, чтобы выразить ту же философскую идею, воплотив её без слов. Он создаёт пантомиму о полном одиночестве человека, живущем в «пустыне» и неспособном ни на какое действие, кроме мыслительного – неслучайно рефреном сквозь всю сцену проходят ремарки с соответ-

вующими обозначениями: «Он падает, но тут же встаёт, отряхивается, озирается, задумывается. <...> Подумав, человек идёт направо. <...> Человек продолжает думать» [2, с. 164]; «Человек озирается, думает» [2, с. 166] – последняя ремарка становится лейтмотивом финала.

«Сцена без слов II» исследует проблему действия в ином аспекте, но в той же философской логике. Жанровый подзаголовок – «Мим для двух актёров и колючки» – вводит «инструмент» метафизического опыта над человеком: свисток сменяет жало колючки, которое, протыкая мешки, вызывает появление героев **A** или **B**, находящихся в мешках. Персонаж **A** по моторике близок к человеку из «Сцены... I»: «**A**, в одной рубашке, выползает из мешка, озирается, задумывается, молится, размышляет, встаёт в полный рост, задумывается, достаёт из кармана рубашки склянку с пилюлями, задумывается...» [3, с. 168]. Немногие и неспешные манипуляции обыденной жизни персонаж выполняет, «задумавшись», как бы пытаюсь решить вопрос о целесообразности того, что предписано человеку делать согласно обычаю.

B ведёт себя более активно: он делает гимнастику, чистит зубы, причёсывается, приводит в порядок одежду, одевается и т.д. Иначе говоря, обычный ритуал вставания создаёт иллюзию драматического действия, мнимость которого особенно выразительно проявляется в повторении тех же действий, но в обратном порядке, после чего персонаж снова вползает в мешок. Два персонажа, два разных образа жизни – пассивный и активный, что подчёркнуто семантически резко расходящимися мотивами: **A**, после появления на «свет» и перед тем, как скрыться во «тьме» мешка, молится; **B** постоянно смотрит на часы. Таким образом, один в своих размышлениях обращён к вечному началу, тогда как второй – к быстротечности сиюминутной жизни. Но уже «Указания» во многом нивелируют эту радикальную разницу в обрисовке персонажей: «Их выходы должны занимать приблизительно равное время, несмотря на то, что **B** успевает сделать больше, чем **A**» [3, с. 168].

Повторяемость и механистичность действия определяет его мнимость, и эти сцены в полной мере могут считаться диалогией: в первой сцене персонаж напоминает марионетку, которая прыгает – в прямом смысле тоже – подобно привязанной кукле. Сам кукольник не виден, но режиссура прозрачна. Во второй сцене есть какие-то телодвижения, которые трудно считать действием в точном значении слова, но, по крайней мере, персонажам дано проявлять себя вовне без каких-либо внешних ограничений. Другое дело, что люди в этих сценах очень похожи на собачек Павлова: укол колючки – и человек «выползает» в мир. Но чтобы столь ярко и очевидно показать трагедию человека, потерявшего себя в этом мире, С. Беккет выбирает, конечно, не единственный, но наиболее ёмкий и выразительный театральный язык, доступный каждому зрителю, – пантомиму. Более того, именно скупая обстановка и бедность жестового сюжета позволяет в полной мере прочувствовать одиночество и безнадёжность человека, «заброшенного» в мир, где он не свободен и не защищён. «В этой связи говорят об особом, беккетовском отчаянии, и для этого есть все основания. Тут мы

имеем дело с отчаянием “современным” – отчаянием, гнёт которого не снимается никаким *deus ex machina* в последнем акте; <...> отчаянием, для выражения которого не нужны ни придающая остроту катастрофа, ни кульминационная обобщающая речь, потому что оно даёт о себе знать постоянно, настойчиво, навязчиво, маниакально» [4, с. 322].

Совсем иная модель мира предстаёт в двух пьесах без слов С. Е. Бирюкова – «Игра в прятки» и «Разговор». Эти сценки объединяет общая структура: они состоят из обозначения персонажей (в обеих пьесах это «Она» и «Он») и развёрнутых ремарок, описывающих поведение героев на сцене. Первая сцена – «Игра в прятки» – создаёт ситуацию обозначенной в заглавии игры с выразительными подробностями поиска спрятавшейся: Он идёт вслепую, опрокидывая по пути мебель. Продолжение этого ряда раздвигает пространство комнаты до пространства мира: герой «...опрокидывает <...> телевизоры, машины, дома, города, леса, вычерпывает моря» [5, с. 8]. Итак, Он ищет Её, круша всё на пути своих поисков. Для самих поисков значим «диалог» ремарок:

Она (*видя, что он не может её найти, щёлкает пальцами*)

Он (*прислушивается, но идёт в другую сторону*)

Она подаёт второй знак: «тихо ухает, как филин...» [5, с. 8] – на этот раз Он движется в правильном направлении, но Она «пробегает у него под рукой и щёлкает языком, совсем в другом месте» [5, с. 8] – так создаётся «игра в прятки», и это – заглавие и последняя фраза «пьесы без слов», т.е. мотив *игры вслепую* определяет сильные позиции текста. Несмотря на зрелищную очевидность происходящего – Он в поисках Её – ситуация осложняется именно из-за ремарочного уточнения по поводу расширения комнаты до масштабов мира. Леса и моря – это совсем другой ландшафт и совершенно иное понимание «Её». Можно, конечно, и возлюбленную искать по всему миру, но можно и удачу, которая ускользает из рук в тот момент, когда кажется, что, наконец, она у тебя в руках. Впрочем, одно толкование не исключает другое: Фортуна тоже дама, а обретение своей «половины» – это большая удача. Важно другое, и это «высказывание» жестово однозначно: Он слеп, и движется к своей цели с завязанными глазами.

«Разговор» со своей коммуникативной природой требует отдельного разговора – приведём его полностью:

Она (*понимает и молчит*)

Он (*понимает и молчит*)

Она (*говорит о другом, о другом*)

Он (*слушает и не говорит*) <...>

Она (*говорит почти о том, о чем надо бы говорить*)

Он (*говорит почти об этом же, но другими словами и не о том*)

Она (*смущена и уходит, запутывая следы*)

Он (*остаётся, но его нет*) [5, с. 8]

Пьеса носит очевидно игровой характер прежде всего из-за оксюморонности заглавия – «Разговор» и жанрового подзаголовка – «Пьеса без слов», но тем самым открыто позиционируется семантика жеста как высказывания. Пьеса представляет собой любопытный казус и в родовом отно-

шении: играть её крайне сложно и возможно только в случае введения отдельного персонажа – «ремарки», читать – упоительно, особенно филологам, потому как она, собственно, и есть воплощение основных положений герменевтики. Пьеса, как указано, без слов, но они обозначены – как факт говорения. Любопытные ассоциации из театрального прошлого: в средневековом театре только шуты не расписывались реплики (это возможно в театре масок), но даже и не обозначалась тема – в скобках указывалось, что «здесь говорит шут». Эта привилегия высоко ценилась, т.к. давала актёру свободу слова – здесь нет свободы говорения, но есть свобода неговорения, как нет и предложенной темы. Иначе говоря, формальная близость двух ситуаций таит в себе смысловую разницу – не меньшую, чем время, разделяющее два театра.

С. Е. Бирюков своим «жестом» – отказом от слова – встаёт в знаковый ряд именитых драматургов, среди которых первым, пожалуй, будет М. Метерлинк – идеолог молчания, в котором больше смысла, чем в словах. Так, в «Сокровище смиренных» [10] создатель новой драмы видит в слове знак времени, а в молчании – знак вечности. Западноевропейская литература второй половины XX в. так или иначе направлена на осмысление слова – либо оно является тем началом, что создало мир, либо тем, что разрушило его – и тогда на смену неверному слову появляются язык запахов («Парфюмер» П. Зюскинда), понятность рисунка («Коллекционер» Д. Фаулза), очевидность знаков («Имя Розы» У. Эко), пластический театр Ж. Жене.

В том же русле развивается и филологическая мысль, начиная с В. Гумбольдта, коего так часто цитирует А. А. Потебня: «Общим между говорящим и слушающим, понимающим окажутся только звуки и представление, а в случае затемнения представления... – только звуки. <...> Поэтому “всякое понимание есть вместе непонимание; всякое согласие в мыслях – разногласие” <...> Думать при слове именно то, что думает другой, значило бы перестать быть самим собою. Поэтому понимание в смысле тождества мысли в говорящем и слушающем есть такая же иллюзия, как и та, в силу которой мы принимаем собственные ощущения за внешние предметы» [12, с. 138].

Складывается впечатление, что перед нами герои, прочувствовавшие М. Метерлинка, обдумавшие А. А. Потебню и потому сознательно отказавшиеся от диалога. Но их молчание не может быть «увидено» зрителем, а потому оказывается необходимым тот, кто обладает всезнанием и способен не только придать некую модальность невысказанному, но и оценить ситуацию. Итак, пьеса С. Е. Бирюкова – чисто герменевтическая задачка, решить которую, возможно, помогут рассуждения Г.-Г. Гадамера о тайнах языка: «Язык не тождествен тому, что на нём сказано, не совпадает с тем, что обрело в нём слово. <...> Языковая форма выражения не просто неточна и не просто нуждается в улучшении – она, как бы удачна ни была, никогда не поспевает за тем, что пробуждается ею к жизни. <...> Чтобы пояснить эту мысль, я бы хотел различить две формы, какими речь отсылает за пределы самой себя. Первая – то несказанное в речи и всё же именно посредством речи приводимое к присутствию, вторая – самой речью утаи-

ваемое» [6, с. 65]. Очевидно, что молчание мужчины и женщины относится к первой форме умолчания, т.е. оно наполнено «присутствием» эмоций «невыразимых» и, следовательно, требует «присутствия» интерпретатора молчания. Ergo человека может понять только тот, кто видит душу и понимает мысли, но рассчитывать на понимание себе подобного человек не может.

Таким образом, складывается особый метатеатр «без слов», показывающий на языке жестов, что человек не свободен в своих действиях, не волен в поступках – свободно он может только мыслить, как показал С. Беккет. То, что Метерлинк называл «молчаливой трагедией бытия» [10], продолжает Бирюков: человек может мыслить, но при этом не может надеяться на понимание, а потому он вроде бы есть, но в то же время его нет – чисто бирюковское «отчаяние», спасение от которого – разыграть его в лицах. Таким образом, эра риторически выстроенной трагедия прошла – теперь её играют «мимы», жестами «означивая» сюжетное движение к финалу.

Возможно, сила невербальных высказываний – именно в отказе от дискредитированного слова, слишком зависящего от контекста, то есть столь же несвободного, как и говорящий. Сила жеста – в его изобразительной власти, действующей не только на зрение, но и на воображение, способное соединить словесный и визуальный ряды. Для пояснения своей мысли хочу вернуться к образному языку кино и напомнить такой вроде бы безобидный жанр, как сказка. Фильм «Аленький цветочек» (реж. И. А. Поволоцкая, 1977), созданный по мотивам сказок о красавице и чудовище, показывает волшебное зазеркалье, пропуском в который был заглавный персонаж. По вполне понятным причинам все цветы, голубые и алые, попадая в сферу символики, избегали идентификации: неважен рисунок листьев или цвет бутона – важен образ живой красоты, соединённой с тайной властью. Принимая это условие как данность, реципиент может испытать сильный эстетический эффект при его нарушении, что происходит в финале этой киносказки: история об аленьком цветочке завершается картиной макового поля, которое – по умолчанию – визуализирует волшебный образ. Мы видим тот цветок, который способен преобразовать серые будни в красочный мир, чудовище – в принца, несчастную – в счастливую, и наоборот. Весьма иронический жест создателей фильма, предназначенный уже не детям, а взрослым, знаменующий уже не конец фильма, а конец сказки. Но именно этот прощальный жест заставляет по-новому посмотреть на знакомый с детства сказочный сюжет.

Список литературы

1. Бахтин, М. М. Проблема речевых жанров [Текст] / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. / М. М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 159–206.
2. Беккет, С. Сцена без слов I [Текст] / Б. Беккет // Театр парадокса. – М. : Искусство, 1991. – С. 164–167.
3. Беккет, С. Сцена без слов II [Текст] / Б. Беккет // Театр парадокса. – М. : Искусство, 1991. – С. 168–170.

4. Бентли, Э. Жизнь драмы [Текст] / Б. Бентли. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
5. Бирюков, С. Игра в прятки [Текст] / С. Бирюков // Книгура / С. Бирюков. – Тамбов : Тамбов – Halle, 2000. – 16 с.
6. Гадамер, Г.-Г. Семантика и герменевтика [Текст] / Г.-Г. Гадамер // Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.
7. Григорьев, М. С. Введение в поэтику. Ч. I [Текст] / М. С. Григорьев – М. : Т-во Думнов, насл. бр. Салаевых, 1924. – 198 с.
8. Дидро, Д. О драматической поэзии [Текст] / Д. Дидро // Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. – М. : Худож. лит., 1980. – 659 с.
9. Ионеско, Э. Лысая певичка [Текст] / Э. Ионеско // Театр парадокса. – М. : Искусство, 1991. – С. 23–52.
10. Метерлинк, М. Сокровище смиренных [Текст] / М. Метерлинк // Собрание сочинений : в 3 т. / М. Метерлинк. – СПб. : Изд. М. Пирожкова, 1912. – Т. 1. – 511 с.
11. Павис, П. Словарь театра [Текст] / П. Павис. – М. : ГИТИС, 2003. – 516 с.
12. Потенция, А. А. Теоретическая поэтика [Текст] / А. А. Потенция. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.

GESTURE AS SAYING

N. I. Ishuk-Fadeeva

Tver State University
Chair of Theory of Literature

The article presents the analysis of Western European and Russian dramatic texts constructed on the nature of gesture communication. A well-known typology of gestures complemented by the typology of gesture in correlation with the word proposed in this paper.

Key words: *mime, semantics, gesture, paratext, typology*

Об авторах:

ИЩУК-ФАДЕЕВА Нина Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: nina.fadeeva@mail.ru, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.