

Е. И. ЧИРКОВА

ALTERA LINGUA

Язык художественных произведений

Е. И. ЧИРКОВА

# ALTERA LINGUA

Язык художественных произведений



Министерство образования и науки  
Российской Федерации

Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет

**Е. И. ЧИРКОВА**

# **ALTERA LINGUA**

**Язык художественных произведений**

Монография

Санкт-Петербург  
2018

УДК 378.147:811.112.2

*Рецензенты:* д-р пед. наук, профессор С. Б. Пашкин (РГПУ им. А. И. Герцена);  
канд. пед. наук, профессор С. Э. Зверев (ВИ (ЖДВиВОСО) Военной академии МТО  
им. А. В. Хрулева)

**Чиркова, Е. И.**

*Altera lingua. Язык художественных произведений: моногр.* /  
Е. И. Чиркова; под ред. канд. пед. наук Е. Г. Черновец; СПбГАСУ. – СПб.,  
2018. – 204 с.

ISBN 978-5-9227-5-0891-3

*Altera lingua* – языковой, стилистический и социокультурный массив вербализованных паралингвистических средств в литературных произведениях, создающий художественные образы, воплощенные в текстах, а также экстралингвистических средств, включающих внешний образ книги и параграфемику.

Какие средства использует автор, как помогает понять суть описанных в художественном произведении событий, как раскрывает характеры персонажей, влияет на восприятие читателя? Как вдумчивое прочтение и анализ художественного текста влияют на корректировку некоторых свойств клипового мышления, характеризующего современное поколение? Ответы на эти вопросы можно найти в данном исследовании.

Монография может быть адресована филологам-стилистам, аспирантам, занимающимся вопросами стилистики художественных произведений, преподавателям-языковедам, методистам, создающим учебные пособия и хрестоматии для чтения, а также использована в качестве учебника для тех, кто изучает русский язык, литературу и русский язык как иностранный.

ISBN 978-5-9227-5-0891-3

© Е. И. Чиркова, 2018  
© Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет, 2018

*Посвящается моей маме, Павловой Маргарите Михайловне.*





## Вместо предисловия



Рисунок В. Н. Панасюка

Было обычное питерское утро ноября, когда в воздухе висела морось, а свет от фонарей играл каплями влаги и создавал вокруг себя плотное пространство, наполненное звуками, запахами, движениями. Лис медленно двигался по улице, впитывая в себя ароматы готовящейся в соседнем киоске шавермы, запахи людей, проходящих мимо. Его ноздри резко втянули разлитый в воздухе запах тревоги, а чуткие уши уловили неприятные колебания атмосферы, к которым он был ежесекундно готов. Ощущение тревоги, покинувшее его во время сна, появилось вновь, и Лис пытался справиться с ним, разглядывая мелькающие огоньки машин, свет в окнах соседних домов. Раньше это успокаивало его, но теперь он тщетно искал нечто такое, что могло бы вернуть ему спокойствие. Лис был сильным существом, основу его жизненной силы составляли инстинкты, как у всякого дикого зверя. Все его движения напоминали пластику дикой кошки. Мягкие, упругие, грациозные, они привлекали всеобщее внимание, заставляли оглядываться прохожих.

Прочитав эти строки и увидев иллюстрацию к ним, читатель, ничуть не сомневаясь, решит, что речь идет о каком-то животном, бредущем по осенней улице в поисках теплого угла или пищи, понимая, что автор произведения наделяет это животное человеческими качествами, используя принцип антропоморфизма.

При дальнейшем чтении вербализованные невербальные средства коммуникации (НСК) и рисунок как вид креолизованного текста, входящие в *altera lingua*, сначала вводят в читателя заблуждение, а затем раскрывают секрет главного героя. Именно *altera lingua* (внешний вид книги, параграфемные средства, вербализованные НСК) служит средством связи между читателем и автором.

*Altera lingua* помогает определить смысл, заключенный в подтексте художественного произведения, в котором главное место отводится визуализации как педагогической опоре, описанию НСК, состоящих из кинем-смыслов, раскрывающих эмоциональное состояние персонажа и суть его поведения.

Определяя подтекст и смыслы художественных образов, читатель включает понятийное мышление, способствующее более глубокому проникновению в заложенную автором идею своего творения. Анализируя поступки персонажей, обращая внимание на пара- и экстралингвистические элементы книги, человек учится постигать смыслы, в противовес особенности «клипового мышления» – мышления «неизвлеченных смыслов».

---

---

## Глава 1. ОСОБЕННОСТИ КЛИПОВОГО МЫШЛЕНИЯ

### § 1. Типы мышления

Клиповая подача информации формирует у молодых людей новое визуальное восприятие и клиповое мышление  
*Э. Тоффлер*

Основной отличительной особенностью современных молодых людей, по мнению многих исследователей [1, 5, 6, 8, 11 и др.], является так называемое «клиповое, или лайковое, мышление». В конце 90-х годов XX века этот термин прочно вошел в область педагогики и психологии [7]. Большинство специалистов сходятся на мысли, что клиповое мышление в том его виде, в каком оно сложилось и используется сейчас, в силах уничтожить теоретическое мышление и классическое образование.

Первые, кто забил тревогу относительно того, что у современного поколения тяжело формируются причинно-следственные связи, трудно даются для понимания логические задачи, почти не функционирует долговременная память, были школьные учителя, которые принимали негативные результаты своей работы с обучающимися за нежелание учиться, лень и даже бойкот со стороны учеников.

По мнению Р. Грановской [8], дети, выросшие в эпоху высоких технологий, по-другому смотрят на мир, поскольку их восприятие – не последовательное и не текстовое. Они видят картинку в целом, воспринимают информацию по принципу клипа. Темп поступления информации такой, что для выполнения многих задач детали не нужны. Необходим только общий контекст. Дети, как правило, не читают весь материал при написании, например, реферата по истории или биологии. Они ищут ключевые моменты, фразы, мысли, которые показывают, что нужно выбрать для раскрытия темы.

Развитие типа мышления (последовательного или клипового) во многом зависит:

- от темперамента человека (так, например, флегматики склонны к восприятию больших объемов информации);
- среды, а также задач, которые она предлагает;
- темпа поступления информации.

Характерной чертой человека с клиповым мышлением является бóльшая скорость включения. Люди с клиповым мышлением могут делать многие вещи параллельно: читать, посылать SMS, звонить кому-то. Ситуация в современном мире способствует тому, что таких людей появляется все больше и больше, поскольку медленная реакция (при любой квалификации человека)

при выполнении поставленной задачи больше не является положительным качеством (кстати, быстрота принятия решений характерна для специалистов, сталкивающихся с экстремальными ситуациями, например военных). Быстрая, но не всегда точная реакция в большинстве случаев оказывается важнее. Правда, при этом происходит снижение квалификации работника: люди с клиповым мышлением не способны проводить глубокий логический анализ и не могут решать сложные задачи.

Появление клипового мышления во многом было обусловлено глобализацией – сложным процессом мировой интеграции стран. В ее основе лежат потребности в объединении и возможности коммуникации с помощью перевода понятий на знаковый язык. Клиповое мышление позволяет путем упрощения и символизации воспринимать одни и те же понятия и образы носителями разных языков без перевода. Глобальное коммуникативное пространство заставляет культуры функционировать по его законам.

Итак, в настоящее время термин «клиповое мышление» обозначает особенности мыслительной деятельности современных молодых людей, живущих в обществе новых высоких информационных технологий и отличающихся высокой скоростью восприятия образов, визуальностью, эмоциональностью, ассоциативностью.

Несмотря на то, что клиповое мышление можно рассматривать как защитную реакцию организма на информационную перегрузку и способ получения большего объема информации, оно предполагает упрощение усвоения материала в ущерб его глубине, так как теряется способность к анализу и выстраиванию длинных логических цепочек.

Поддаваясь всеобщим веяниям в культуре, на телевидении, в литературе, молодой человек рискует утратить индивидуальность: начать смотреть телешоу, читать «модные» книги, ходить в популярные заведения. Средства массовой коммуникации оказывают сильное влияние на формирование сознания и стиля мышления современной молодежи. Выпуски теленовостей, новостные ленты в интернете дают отрывочную информацию, которую трудно проанализировать, соединив воедино полученные сведения.

Это не значит, что поколение деградирует: меняется стиль мышления. По мнению многих исследователей [см., напр. 1, 6, 7, 8, 10, 14, 15, 19], понятийное мышление постепенно заменяется клиповым. Поскольку само понятие «мышление» определяется как психический познавательный процесс отражения существенных связей и отношений предметов и явлений объективного мира, в процессе развития человека оно также проходит путь развития, на который оказывает влияние внешний мир: человеческий мозг пытается подстроиться к темпам жизни. Жизнь ускоряется, и за относительно небольшой период времени нужно сделать множество дел: выучить уроки, прочесть необходимую литературу, просмотреть электронную почту, пообщаться с друзьями и т. п.

В результате появляется совершенно новый тип мышления, при котором человек мыслит не понятиями, логосами и логическими связями, а главным образом ситуациями, картинками и эмоциями. Человека, обладающего клиповым мышлением, интересует не столько существо происходящего события, сколько текущая ситуация и ее выгоды.

Известный британский футуролог Джеймс Мартин, который предсказал появление интернета, разделил людей на два типа. Первый тип представляют «люди книги». Они получают информацию от чтения и обладают «продолжительным» мышлением. Их главная отличительная черта – Их главная отличительная черта – склонность к анализу и хороший объем внимания, показывающий, какое количество предметов может восприниматься или какое количество действий может совершаться одновременно. Ко второму типу относятся «люди экрана», наделенные клиповым мышлением. Второй тип кардинально отличается от первого. Преимущество последних в том, что они обладают скоростным откликом и быстрее реагируют на любые стимулы и изменения. Этим людей отличают «быстрый отклик» и «тяга к новому клику». Отличительная черта такого человека следующая: при общении, не дослушав собеседника, он постоянно меняет тему разговора. Один из признаков смены познавательной парадигмы, по мнению футуролога [1], заключается в том, что дети с ранних лет имеют дело с машинами и при этом не читают книг. Растет поколение людей, привыкших к тому, что на экране происходит несколько вещей одновременно, и желающих, чтобы окружающая среда немедленно реагировала на их запросы.

Подтверждение этому можно найти в теории этапов развития цивилизации М. Маклюэна: «...общество, находясь на современном этапе развития, трансформируется в “электронное общество” или “глобальную деревню” и задает посредством электронных средств коммуникации многомерное восприятие мира. Развитие электронных средств коммуникации возвращает человеческое мышление к дотекстовой эпохе, и линейная последовательность знаков перестает быть базой культуры» [14].

В отечественной науке первым употребляет термин «клиповое мышление» философ-археоавангардист Ф. И. Гиренок, полагая, что понятийное мышление перестало играть важную роль в современном мире: «...вот вы спросили, что сегодня происходит в философии, а происходит замена линейного, бинарного мышления нелинейным. Европейская культура выстраивается на системе доказательств. Русская культура, поскольку корни ее византийские, – на системе показа. И мы в себе воспитали [...] понимание картинок. Мы формировали в себе не понятийное мышление, а, как я его называю, клиповое, [...] реагирующее только на удар» [6, с. 123].

«Любое мышление», по мнению ученого, «требует времени и сосредоточенности на чем-то одном. Нельзя думать и говорить одновременно. Клиповое сознание нас спрашивает: вы хотите думать? Пожалуйста, но думать – зна-

чит быстро думать. Вы хотите понимать? Ради бога. Но понимать – значит быстро понимать. Все, что мешает быстро думать и быстро принимать решение, должно быть оставлено без внимания. Клиповое сознание – это монтаж...» [7, с. 216]. Быстроте мысли мешает использование языка. Клиповое мышление старается свести к минимуму его присутствие. Поэтому первый признак клипового мышления – это языковой минимализм. Поскольку клиповое мышление интересуется не способ связывания одного суждения с другим, а наглядное изображение мысли в целом, мгновенное схватывание сути дела происходит в образе или наглядной схеме.

Ф. И. Гиренок сравнивает сознание современного молодого человека с лоскутным одеялом: «сегодня даже аспиранты знают, что диссертации и книги носят не понятийный характер. Они сшиваются так же, как одеяло, из лоскутков фраз, из обрывков чужих мыслей, из фрагментов, которые называются открытыми цитатами, референциями, аллюзиями, скрытыми цитатами, пересказами и критикой» [7, с. 218].

В 2010 году культуролог К. Г. Фрумкин [19] выделил пять предпосылок, породивших феномен «клиповое мышление»:

- 1) ускорение темпов жизни и напрямую связанное с ним возрастание объема информационного потока, что порождает проблематику отбора и сокращения информации, выделения главного и фильтрации лишнего;
- 2) потребность в большей актуальности информации и скорости ее поступления;
- 3) увеличение разнообразия поступающей информации;
- 4) увеличение количества дел, которыми один человек занимается одновременно;
- 5) рост диалогичности на разных уровнях социальной системы.

Принято выделять плюсы и минусы клипового мышления. К отрицательным характеристикам относят следующие:

- При клиповом мышлении окружающий мир превращается в мозаику разрозненных, мало связанных между собой фактов, частей, осколков информации. Человек привыкает к тому, что они постоянно, как в калейдоскопе, сменяют друг друга, и все время требует новых (потребность слушать новую музыку, общаться в чате, «бродить» по сети, редактировать фотографии, смотреть отрывки из фильмов «экшен», играть в онлайн-игры с новыми участниками и т. д.).

- Проблемное логическое мышление, кратковременная память. При клиповом мышлении жизнь напоминает видеоклип: человек воспринимает мир не целостно, а как последовательность почти не связанных между собой событий.

- У подростков и студентов «клиповость» проявляется наиболее ярко. Связано это, во-первых, с тем, что они находятся «на виду» у педагогов, требующих от них читать первоисточники, конспектировать (если студенты этого

не делают, то на них воздействуют интерактивными методами обучения); во-вторых – с глобальной информатизацией общества и невероятно ускорившимся за последний десяток лет темпом обмена информацией, которая вселяет в подростка уверенность в быстром и простом решении сложной для него задачи: зачем идти в библиотеку, чтобы долго читать «Войну и мир», когда достаточно открыть Google, найти, скачать и посмотреть экранизацию романа, причем не Сергея Бондарчука, а Роберта Дорнхельма.

- Теряется способность к анализу и выстраиванию длинных логических цепочек, потребление информации приравнивается к поглощению фастфуда.

- Укоренившаяся в последнее время в методике обучения привычка использовать тесты для проверки знаний учащихся также способствует появлению черт клипового мышления, когда обучающийся делает выбор из готовых ответов, не задумываясь над причиной их правильности или неправильности, не анализируя варианты.

По мнению Т. Черниговской, известного российского психолога, не стоит доверять примитивным поисковикам. Ее призыв «Задай вопрос миру!» нацелен на то, чтобы объяснить и школьникам, и студентам, что не стоит «скакать по верхам». Учащиеся должны сами для себя решить, кто они, что из себя представляют. Если они позиционируют себя как интеллектуальную элиту, им должно быть неприятно от того, что они пользуются только поверхностной информацией. Этим они понижают свой ранг. Ведь для того, чтобы занять высокое общественное положение, нужно прилагать усилия, в том числе в интеллектуальной сфере. Все зависит от того, насколько сильно хотят этого молодые люди. Если вы желаете познавать, тогда «*задавайте вопросы миру*» [20].

Особенно подвержено тлетворному влиянию соцсетей подрастающее поколение, для которого «лайки» заменяют универсальное человеческое мышление.

Немало статей написано на тему достоинств и недостатков соцсетей. Изначально задуманные как инструмент общения, соцсети становятся все более универсальными с точки зрения предлагаемого ими информационного контента и, как следствие, времяпрепровождения участников. В соцсетях люди советуются друг с другом, работают, играют в онлайн-игры, а некоторые там буквально «живут». Для многих людей по мере увеличения списка друзей в соцсетях так называемое общение все больше превращается в зависимость. Для удовлетворения потребностей в общении основатели соцсетей придумали «лайки», которые служат заменой взвешенных и логически мотивированных решений.

Интернет на данный момент представляет собой наиболее мощный и широкий канал информационного потока. Человеку постоянно поступает определенная информация, на обдумывание, осмысление и запоминание которой ему требуется какое-то количество времени. Однако следующий наплыв



информации просто «смывает» предыдущий, не давая ему отложиться в долговременной памяти. Таким образом, у человека нет времени на анализ информации, утрачиваются навыки мыслительных операций, индуктивное, дедуктивное мышление.

Так называемый «нарезанный» формат СМИ в свою очередь начинает влиять на мышление современного человека. Теряя элементарную способность к мыслительным операциям, человек утрачивает самостоятельность мышления, а значит, легко подвергается влиянию извне и открыт для внешних манипуляций. В своей работе «От Интернета к Гутенбергу: текст или гипертекст» У. Эко рассматривает проблему вербальных и визуальных сообщений. Вербальные сообщения оставляют человеку возможность критического подхода к содержанию, а визуальные с минимумом комментариев дают готовый образ и легко трансформируют частные мнения в общие, убеждая людей в сомнительных вещах [21].

Так, психолог из США Леонард Сакс [16] пришел к выводу, что девочки-подростки, проводящие слишком много времени в Facebook, рискуют быть подвержены депрессивному синдрому, потому что смотрят на других девочек из круга своих друзей, которые могут выглядеть более продвинутыми в их глазах – и тут же получают порцию депрессии. Налицо подмена общих жизненных ценностей эфемерными, надуманными, а ведь у подростков очень шаткая психика...

Приведем еще один пример времяпрепровождения в Facebook. Американский центр по изучению пищевых расстройств после онлайн-опроса 600 пользователей сделал следующие выводы:

- 80 % опрошенных хотя бы раз в день заходят в Facebook;
- 61 % – по несколько раз;
- 51 % комментируют статусы своих друзей;
- 42 % добавляют собственные статусы;
- 37 % хотели бы улучшить свою фигуру [14].

На основании этого можно сделать вывод, что люди слишком много времени уделяют созерцанию своих фото в поисках физических недостатков (32 % еще и грустят при этом), осуществляя подмену реальной жизни ее штучными заменителями (например, «идеальной» формой носа). Одним словом, они «зацикливаются» на себе.

Мнение, согласно которому современная молодежь не склонна к глубоким размышлениям и воспринимает окружающий мир слишком поверхностно, разделяет О. Г. Вронский [4], который считает, что вся система подростковых ценностей и идеалов слишком однообразна и базируется исключительно на том потоке информации, который хлынул с экранов телевизоров и из интернета. Способность формулировать мысль, понятную для окружающих, и передать основные ее положения стали большой редкостью. Конечно, подвергается критике и умение современных учащихся внимательно слушать и конспектировать лекцию.

Есть, однако, и обратная сторона медали. Существуют следующие положительные моменты, характеризующие клиповое мышление:

- Оно может использоваться как защитная реакция организма на информационную перегрузку. Если учитывать всю ту информацию, которую видит и слышит за день человек, плюс «всемирную свалку» интернет, то нет ничего удивительного в том, что мышление меняется, подстраивается, адаптируется к новому миру.

- Клиповое мышление, как уже было сказано, является своеобразной защитой от информационных перегрузок: человек, испытывая потребность в быстром усвоении информации на разнообразные темы, не имеет другой альтернативы, кроме восприятия по шаблону.

- Клиповое мышление – новый вектор в развитии взаимоотношений человека с информацией, поэтому сетевые коммуникации очень важны для современного человека.

- Великий классик Л. Н. Толстой говорил о том, что «короткие мысли тем хороши, что они заставляют серьезного читателя самого думать».

Список можно продолжить, однако ясно одно: клиповое мышление обладает не только недостатками – это просто развитие одних когнитивных навыков за счет других. Данный феномен, присущий, по мнению Л. Розена и А. Самюэль [15], присущ воспитанному в эпоху бума компьютерных и коммуникационных технологий поколению «I», отличительной чертой которого является возросшая способность к многозадачности. Тем не менее платой за многозадачность становятся рассеянность, гиперактивность, дефицит внимания и предпочтение визуальных символов логике и углублению в текст.

В некоторых странах, например в США, рассеянное внимание у школьников лечат медикаментозно. В других странах проводятся специальные тренинги по борьбе с клиповым мышлением. На них учат концентрировать внимание и анализировать информацию.

М. Казиник, профессор и педагог с мировым именем, в своей практике использовал «метод парадоксов», который развивает аналитические способности и критическое мышление (парадокс, по мнению автора, значит противоречие). Исследования показали, что дети с пассивным сознанием принимают утверждения учителя на веру. Но когда учитель озвучивает два взаимоисключающих утверждения, то ученики, как правило, задумываются [10].

Американский писатель и публицист Н. Карр советует читать классиков. Их произведения тренируют умение анализировать. В отличие от телевидения, где восприятием зрителя управляют, при чтении художественной литературы человек создает образы самостоятельно [11].

Чтобы глубоко и последовательно мыслить, нужно анализировать и понимать позиции людей с противоположными взглядами. Обсуждение и участие в дискуссионных клубах и круглых столах делает человека трезвомыслящим. Причем лучше всего участвовать именно в дискуссиях, а не в полемике.

В процессе полемики люди просто отстаивают свою позицию и хотят победить, участники же дискуссии защищают свои точки зрения, но пытаются понять друг друга и найти истину. Важны и полемика, и дискуссия, но именно второе развивает умение и желание думать.

Ограничить себя в потреблении информации – мудрое решение в эпоху информационного бума. Эксперты предлагают ввести личный «День отдыха от информации». В этот день нельзя ничего смотреть или читать. Потребление заменяется созиданием и творчеством: можно писать, рисовать, общаться офлайн. Без баланса между потреблением и созданием нового человек – всего лишь машина для обеспечения работы рынка.

Нужно понимать, что клиповое мышление – не диагноз, а вынужденное явление в эпоху информационных технологий. Способствует ли оно эффективному усвоению информации в учебном процессе? Однозначного ответа на этот вопрос нет. Применение клипового мышления в обучении позволяет человеку запоминать большие объемы информации без восприятия ее содержательности, то есть обеспечивает быстрое и простое запоминание набора слов, фраз или чисел в определенной последовательности на основе некоторых образов, которые соответствуют запоминаемой информации.

Подобные методы удобны, например, в изучении иностранных языков, где какому-то образу слова из родного языка может соответствовать иностранное название. Однако применение подобного способа в физике приведет только к заучиванию каких-либо терминов, правил, определений, формул, но при этом понимания физического процесса не будет достигнуто.

Немаловажно, что феномен клипового мышления по своей сути во многом связан с понятием когнитивного стиля. Педагогические подходы, учитывающие когнитивный стиль учащихся, будут справедливы и для аудитории с клиповым мышлением.

Комплексные подходы к учету когнитивного стиля в обучении отражены в работах Г. А. Берулавы [см., напр., 3]. В них сделана попытка представить комплекс методических рекомендаций по организации работы на уроке с учетом когнитивных стилей, который позволил бы не только помочь учащемуся с любым стилем полностью освоить материал, но и развить его возможности.

Исходя из этого, Г. А. Берулава выделила интегральный когнитивный стиль «дифференциальность – интегральность», который, как и клиповое мышление, связан со специфическим восприятием и усвоением учебного материала. Так, например, для учащихся с интегральным стилем приемлема опора на технологии обучения, построенные по принципу восхождения от абстрактного к конкретному, от общего к частному, с опорой на собственную познавательную активность, с использованием дискуссий. Дифференциальный стиль обучения, наоборот, отталкивается от частного к общему, будучи направлен на обобщенное, логико-формализованное освоение материала,

и строится на основе его целостного либо ступенчатого, последовательного познания.

Известный американский психолог Говард Гарднер [5] описал основные типы мышления, которые необходимы для переработки и осознания информации.

К ним он относит такие типы мышления, как дисциплинарный, синтезирующий, креативный и этический.

Дисциплинарный тип мышления предполагает, что ученик осваивает одну модель мышления, представляющую собой тот способ восприятия, который необходим для конкретной учебной дисциплины. Этот тип мышления помогает ему постоянно совершенствовать навыки и углублять понимание дисциплины. Данная модель очень важна, так как, не изучив хотя бы одну дисциплину, в будущем человек не сможет действовать самостоятельно и полноценно в какой бы то ни было сфере деятельности.

Синтезирующий тип позволяет извлекать информацию из самых разных источников, понимать и оценивать ее объективно; главное – сводить информацию воедино таким образом, чтобы результат имел самостоятельную ценность.

Креативный тип мышления предполагает рождение новых идей. Человек, обладающий креативным типом мышления, уверенно ориентируется в незнакомой сфере деятельности, быстрее адаптируется к нестандартным условиям.

Этический тип мышления формирует представление о том, как нужно служить целям, выходящим за рамки собственных интересов.

Перечисленные типы, формирующие понятийное мышление, представляют собой обширную когнитивную деятельность. Понятийное мышление необходимо развивать в школе и вузе в противовес формирующемуся клиповому мышлению, поскольку только оно дает возможность адекватно понимать реальную ситуацию и делать правильные выводы [22].

В то же время у учащихся необходимо формировать визуальное мышление, так как именно с ним непосредственно связано присущее человеку с клиповым мышлением свойство воспринимать мир через короткие яркие образы. Визуальное мышление – это мышление посредством визуальных операций. Перечислим главные возможности, которые оно дает:

- 1) умение видеть ситуацию в целом, что позволяет человеку быстро принять правильное решение;
- 2) умение держать в голове много информации, при этом анализируя и структурируя ее для дальнейшего использования;
- 3) умение видеть суть проблемы, отсеивать ненужные данные.

Визуальное мышление – эффективный способ познания окружающего мира как целостной картины, а не фрагментарно, как при клиповом мышлении.

Активное владение наглядным материалом, по мнению Р. Арнхейма, возможно только в том случае, когда существенные свойства объектов мышления наглядно раскрываются при помощи образа. «Иногда считают само собой разумеющимся, что простой показ картинок, изображающих определен-

ного рода объект, позволит учащемуся подхватить мысль, как подхватывают насморк» [2]. Однако никакую информацию о предмете не удастся непосредственно передать наблюдателю, если не представить этот предмет в структурно ясной форме.

Зрение действует через образование визуальных понятий, т. е. посредством форм, которые соответствуют внешнему виду предметов в конкретном окружении. Эти визуальные понятия имеют свои эквиваленты в картинах [2], иллюстрациях и различных графических символах, которые дополняют буквенный текст (например, при чтении художественной литературы).

В современном мире идея быстроты проникает повсюду [8]. Визуальное мышление помогает проникнуть в суть проблемы, быстрое решение которой, само по себе не являясь недостатком, тем не менее может привести к ее ложному пониманию. По утверждению Л. Ясюковой, люди с чисто клиповым мышлением никогда не станут элитой общества, так как не способны выявлять суть явлений, видеть их причину и прогнозировать их последствия, систематизировать информацию и строить целостную картину ситуации [22].

Л. Ясюкова выделяет три основных момента, характеризующих понятийное мышление:

- умение выделять суть явления, объекта;
- способность видеть причину и прогнозировать последствия;
- умение систематизировать информацию и строить целостную картину ситуации.

Те, кто обладает понятийным или последовательным мышлением, адекватно оценивают реальную ситуацию и делают правильные выводы. Только развивая понятийное мышление и используя такое свойство клипового мышления, как быстрота восприятия информации, можно стать человеком будущего.

Следует отметить, что даже трючники, став успешными бизнесменами, во многом полагаются на волю случая: интуиция подсказала – и ты выиграл, а если нет, – то проиграл. Опыт показывает, что быстрые решения не всегда несут успех «клиповикам». Кстати, статистика утверждает, что успешные люди, в том числе президенты, умело сочетают в себе два разных способа восприятия: понятийное и клиповое. Основу человеческого восприятия составляет понятийное мышление, но в нужный момент мозг умеет подстроиться под ситуацию и «выстрелить» правильным решением.

Стихийно сформировать понятийное мышление невозможно: оно приобретается только в ходе изучения наук, поскольку последние сами исходят из понятийного принципа.

Возникает еще одна проблема – гармоничное развитие человека. При преобладающем клиповом мышлении современных молодых людей из их воспитания выпадают звенья духовного и нравственного рождения личности, ориентиром которого являются поступки. Из жизни постепенно исчезают настоящие, осмысленные подвиги. Чтобы заполнить лауну, возникшую

в результате развития информационного общества, требующего быстрого принятия решения без анализа и оценки конкретных фактов ситуации, стоит обратиться к анализу художественных произведений, которые являются источником нравственного образования человека, помогают оценить поступки персонажей, «примерить» на себя те действия, которые совершает герой художественного произведения.

Кроме того, особенность клипового мышления, которое оперирует визуальными образами, можно использовать как способ решения интеллектуальных задач с опорой на эти внешние и тесно связанные с ними внутренние визуальные образы (представления, воображения) [см. напр., 13].

Именно в этом случае визуальное мышление как вид творческого мышления (продуктом которого является порождение новых образов, создание новых визуальных форм, несущих определенную смысловую нагрузку и делающих значение видимым), помимо понятийного мышления, помогает «встроиться» в образ, внося дополнительные смыслы при декодировании информации. Эти образы отличаются автономностью по отношению к объектам отражения.

Процесс обобщенного отражения сущностных особенностей объектов начинается с наглядно-действенного и наглядно-образного мышления, а визуальное мышление продолжает и завершает этот процесс. Основания этого отражения содержатся:

- в предметном содержании внешних перцептивных и опознавательных действий;
- уподоблении предметно-практических и чувственно-практических действий свойствам объектов.

Результат этого процесса отражения включает такую форму внутренних викарных перцептивных действий, которая позволяет преобразовывать выделенное предметное содержание в динамическую систему функций объектов или их частей [18]. Викарные перцептивные действия – это, к примеру, действия зрительной системы, которые направлены на анализ информации, представленной следом от возбуждения рецепторов сетчатки, и совершаются малоамплитудными движениями глаз.

Если при наглядно-действенном и наглядно-образном мышлении викарные перцептивные действия используются для актуализации и преобразования известных образов памяти при опознании и предметно-понятийных образов при формировании концептуальной модели, то на уровне визуального мышления эти действия направляются на определение неизвестных структур функциональных связей и отношений реальных или идеальных объектов.

Благодаря способности зрительной системы создавать и преобразовывать взаимодействия информационных элементов воспроизводятся структура внутренних связей и общая динамика функциональных отношений элементов, объединенных в целостную систему.

Итак, представим основные характеристики клипового и понятийного мышлений в табл. 1.1.

Таблица 1.1

**Характеристики видов мышления**

Клиповое мышление	Понятийное мышление
<p>Быстрое, но поверхностное.                      Не дает проникновения в суть, но позволяет улавливать главное, быстро ориентироваться в информации, критических ситуациях, на интуитивном уровне принимать решения.                      Не способствует развитию духовных качеств.                      Не развивает чувства, ухудшает память.                      Оперировать не словами, а образами.                      Дает понимание, но не конкретизирует его.                      Не в состоянии соединить в единое целое огромное многообразие явлений реальной действительности</p>	<p>Присуще людям, которые привыкли во все вникать и разбираться в сути происходящего.                      По скорости обработки информации медленнее, но глубже.                      В критических ситуациях люди не в состоянии быстро переварить огромный объем внезапно обрушившейся на них информации.                      Работает медленно, однако «добирается» до сути конкретного явления.                      Узконаправленное</p>

Как соединить эти два типа мышления? Мы попытались частично ответить на этот вопрос, упомянув визуальное мышление, которое помогает оперировать визуальными образами, соединяя и скрепляя положительные и отрицательные моменты, характерные для клипового и понятийного видов мышления. Можно ли научиться охватывать «сразу все», мгновенно оценивать обстановку и проникать сразу в суть, не теряя при этом связь с целым, понимать и управлять событиями быстро и безошибочно? По мнению В. Добровольского, это возможно: такой способностью обладает так называемое «равновесное мышление». Оно мыслит бессловесно и в то же время конкретно; не будучи поверхностным, оно сочетает охват с проникновением в суть. Скорость равновесного мышления намного опережает скорость мышления клипового. Интуиция в нем сочетается с конкретикой [9].

Это связано с тем, что при равновесном мышлении эмоциональное возбуждение в голове останавливается и возникает явление «сверхпроводимости»: мысль мгновенно перемещается в любую область пространства – памяти, почти без затрат энергии. Время при этом становится единым [9]. Равновесное мышление направлено на созидание. Оно раскрепощает фантазии и мечты. В. Добровольский считает, что от степени внимания будут зависеть правильность и объем воспринимаемой информации [9].

По мнению С. Саломатовой, основу равновесного мышления составляет видение, которое делает связь с реальностью неразрывной [17].

Вот те ключевые слова, что легли в основу методики, разработанной автором при работе с художественным текстом:

- быстрота охвата информации;
- минимум времени, затраченного на ее восприятие;
- визуальные образы в виде иллюстраций;
- концентрация внимания;
- проникновение в суть явлений;
- поиск внутренних смыслов;
- фантазия и видение реальной ситуации, основанные на предыдущем опыте при восприятии подтекстов художественного произведения в совокупности с визуальными образами.

Так или иначе, уравновесить и использовать при обучении положительные и отрицательные стороны упомянутых типов мышления – задача педагога. Эта методика должна быть основана на анализе, визуализации, быстроте получения и охвата информации, ее оценке, а также на внимании при анализе событий, связанных с реальностью современной жизни, и того, что мы называем художественным отражением жизни человека и общества в литературном произведении.

### Литература к § 1

1. *Martin James*. The Wired Society: A Challenge for Tomorrow. Michigan: Prentice Hall, 1978. 300 p.
2. *Арнхейм Р.* Визуальное мышление. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://soul.dn.ua/article/334> [дата обращения: 20.08.2017].
3. *Берулава Г. А.* Стиль индивидуальности: теория и практика. М.: Педагогическое общество России, 2001. С. 74–77.
4. *Вронский О. Г.* Научно-инновационная деятельность педагогического вуза: традиции, проблемы, перспективы // Материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. / Тульский гос. пед. ун-т им. Л. Н. Толстого, Междунар. академия наук пед. образования. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2012. С. 81–84.
5. *Гарднер Г.* Мышление будущего. Пять видов интеллекта, ведущих к успеху в жизни. М.: Альпина Паблишер, 2015. 168 с.
6. *Гиренок Ф. И.* Антропологические конфигурации философии // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. М.: ИФ РАН, 2002. С. 41–420.
7. *Гиренок Ф. И.* Оптимальные коммуникации: эпистемический ресурс Академии медиаиндустрии и кафедры теории и практики общественной связности РГГУ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://jarki.ru/wpress/> [дата обращения: 05.03.2017].
8. *Грановская Р.* Люди с клиповым мышлением элитой не станут. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.rosbalt.ru](http://www.rosbalt.ru); <http://aum.news> [дата обращения: 03.06.2017].
9. *Добровольский В.* Механика равновесного мышления. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/10/11/443> [дата обращения: 14.08.17].
10. *Казиник М.* Тайны гениев. М.: Феникс, 2012. 220 с.
11. *Карр Н.* Делает ли Google нас глупее? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://media-ecology.blogspot.ru/2011/03/google.html> [дата обращения: 25.09.2014].



12. Кулка И. Психология искусства / пер. с чешск. Хабаровск: Изд-во «Гуманитарный центр», 2014. 560 с.
13. Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М.: Изд-во МГУ, 1968. 168 с.
14. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего. М.: Академический проект, 2005. 496 с.
15. Розен Л., Сэмюэль А. Как не отвлекаться на гаджеты [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://hbr-russia.ru/karera/upravlenie-vremenem/a16166/> [дата обращения: 05.03.2017].
16. Сакс Леонард. Изнанка угрожающе пустой жизни девочек-подростков [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://alpha-parenting.ru/2013/05/05/iznanka-ugrozhayushhe-pustoy-zhizni-devochek-podrostkov/> [дата обращения: 05.03.2017].
17. Саломатова С. Как научиться управлять собой? (поговорим о «равновесном мышлении»). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.b17.ru/article/8591/> [дата обращения: 14.08.17].
18. Словарь практического психолога. М.: АСТ, 1998. 551 с.
19. Фрумкин К. Г. Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/globalnye-izmeneniya-v-myshlenii-i-sudba-tekstovoy-kultury> [дата обращения: 05.03.2017].
20. Черниговская Т. В. Как научить мозг учиться : конспект лекций [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otkrytoe-prostranstvo.ru/passed-lecture/tatyana-chernigovskaya-kak-nauchit-mozg-uchitsya/> [дата обращения: 05.03.2017].
21. Эко У. От Интернета к Гутенбергу: текст и гипертекст [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.studmed.ru/docs/document23050?view=2> [дата обращения: 10.08.2016].
22. Ясюкова Л. Разрыв между умными и глупыми нарастает. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rosbalt.ru/main/2013/12/04/1207437.html> [дата обращения: 03.06.2017].

## **§ 2. Методические приемы, формирующие мыслительные процессы обучающихся**

Если необходимо получить доступ к сложному знанию, лучшего средства, чем хорошая книга, не существует.

*Б. Акунин*

В настоящее время информационная среда оказывает большое влияние на развитие современной системы образования, будучи наиболее массовой и открытой к внешним воздействиям со стороны общества и государства.

В современных условиях важно, с одной стороны, интегрироваться в мировое образовательное пространство, с другой – сохранить национальные особенности системы образования, без которых невозможно существование национальной культуры. В связи с этим государство предъявляет новые требования к образовательной системе.

Образование должно быть качественным и соответствовать современному уровню знаний. Задача педагогов – не борьба с клиповым мышлением учащихся, а умение использовать его для процесса обучения и воспитания.

Современным преподавателям необходимо учитывать существенные особенности феномена «клиповое мышление» при построении образовательного процесса в деятельности обучающихся.

В данном исследовании речь пойдет об обучении иностранным языкам, а также русскому языку как иностранному (РКИ). В первую очередь такая деятельность должна быть направлена:

- на углубленность при изучении художественных текстов в рамках внеаудиторного практикума, текстов на иностранном языке любой направленности в целях концентрации внимания на конкретной задаче, поставленной преподавателем;

- анализ информации в тексте (в самом начале, возможно, с помощью вопросов, задаваемых преподавателем). При построении алгоритма обучения преподавателю стоит учитывать уровень владения неродным языком, небольшой объем текста, характер задаваемых обучающимся вопросов, организацию дискуссии (например, как описана природа в произведении? как влияет природа на поведение X?) с отстаиванием собственных мыслей и соображений, выявление смысла прочитанного.

С позиции читателя смысл – это:

- содержание мысли читателя, возникающей в результате стимулирующего воздействия художественного текста (задача писателя – найти, вложить, выразить смысл; задача читателя – найти, понять, разгадать его);

- создание образа героя или ситуации при самостоятельном внимательном чтении художественной литературы, так как в первую очередь (помимо прочего) именно художественное произведение развивает аналитические способности и критическое мышление.

Одним из вариантов обучения, формирующих личность обучающегося (особенно иностранных учащихся), может стать чтение русской художественной литературы, сопровождаемое ее анализом.

На примере небольших рассказов, описывающих социокультурные особенности народа (жизнь, быт, мысли, внешний вид и традиции), можно проводить анализ художественного произведения, включающий лингвистические особенности изучаемого языка и стилистику описания природы, отражающую эмоции и внешность героев, их манеру говорить и двигаться, характер общения, обстановку и т. д. Вдумчивое прочтение произведения позволяет выявить подтекст, который содержит мысли автора, помогающие читающему определить причины поведения персонажа и понять его внутренний мир. При обсуждении с другими учащимися образа или действий того или иного персонажа следует подкреплять свою позицию аргументированным анализом подтекста художественного произведения: это развивает умение думать и делать выводы.

Организовывая специальное занятие, связанное, например, с особенностями японской культуры и японских литературных традиций, преподаватель выбирает тему, освещение которой особенно помогает выявлению подтексто-

вых смыслов. Это может быть чтение и анализ хокку – японских лирических стихотворений, представляющих собой поэтическую картину, набросанную несколькими штрихами. Задача поэта – «заразить» читателя лирическим волнением, разбудить его воображение, для этого необязательно рисовать картину во всех ее деталях. Искусство писать хокку – это, прежде всего, умение сказать многое в немногих словах. Можно предложить обучающимся самим написать стихотворение в стиле хокку и объяснить его смысл, устроить конкурс на лучшее знание японской поэзии, трактовку художественных образов и т. д.

Вербализация паралингвистических способов коммуникации образует подтекст произведения, открывает внутреннее состояние персонажей, подчеркивает драматичность действий, ослабляет или увеличивает напряжение ситуации. При этом коммуникация в художественном произведении понимается как единство «сообщения и разделения чего-то своего с кем-то другим» (автора с читателем). Коммуникация – это сообщение плюс соучастие, сопричастность [2, с. 248].

Во время чтения происходит декодирование информации, получаемой читателем в ходе контакта с художественным произведением. Такая информация заранее предопределена знаниями, переживаниями и имеющимся опытом, относящимся к предмету изображения. При этом обучающемуся следует учитывать ситуационный контекст коммуникации.

Например, в детективе *The thirty-nine steps* Джона Бакена (J. Buchan) один из персонажей постоянно зевает. После первого упоминания невербального компонента *уawn* может создаться впечатление, что герой очень устал и хочет спать, но постоянное повторение героем данного невербального движения в нескольких ситуациях наталкивает на мысль, что он устал от жизни, что впоследствии подтверждается его действиями и пояснениями автора [1].

Использование автором и восприятие читателем естественного языка служит для обмена информацией. Как сказал И. Кулка: «...язык – это сокровищница, откуда, разговаривая, мы выбираем отдельные единицы, комбинируемые в речи так, чтобы выразить мысль наилучшим образом» [2, с. 281]. Автор художественного произведения выбирает языковые средства и упорядочивает их согласно своим индивидуальным намерениям, создавая свой собственный стиль, который декодирует читатель. Изучение индивидуального стиля писателя способствует росту интеллектуального уровня читателя (в нашем случае обучающегося).

Анализ описания НСК отправляет в пространство сообщения посредством движения. Различные паралингвистические явления могут трактоваться по-разному в разных культурах. Расшифровка их значений составляет еще один этап работы с художественным текстом, обогащая социокультурный опыт читающего. Целесообразно не вырывать отдельные знаки из контекста коммуникативной ситуации. Именно из нее следует интерпретация данного знака, поскольку невербальные движения не всегда бывают однозначны при

восприятию разными людьми и представителями разных культур. Для верного понимания необходимо уточнять значения отдельных знаков содержательным контекстом передаваемых сообщений с помощью естественного языка при вербализации паралингвистических компонентов.

Только знание предмета коммуникации позволяет точно интерпретировать сообщение писателя. Предмет коммуникации связан с ситуацией, зависящей не только от описания поведения собеседников, места и обстоятельств коммуникации, но и от предмета разговора и способа его осуществления. Группы невербальных знаков легче понять, сопоставляя их друг с другом. Преподаватель должен направлять внимание обучающегося на описание мимики персонажа, взгляда и его направления, жестикуляции, движения всего тела, на пространственно-временные связи, одежду, обувь, весь образ человека. Только через анализ этих признаков можно получить конкретное представление о сообщении, посылаемом персонажем через авторское описание. В первую очередь необходимо изучать те НСК, которые напрямую не раскрывают эмоциональное состояние человека. Преподаватель направляет внимание обучающихся на описание в тексте языка тела, объясняя, что может означать конкретное движение. Затем необходимо попросить обучающегося найти подтверждение его мыслей в более широком контексте.

Еще один важный фактор, способствующий правильному прочтению художественного произведения, – креолизованный текст, являющийся источником восприятия реципиентом художественного текста. В этом случае происходит двойное декодирование заложенной в нем информации, что порождает единый общий концепт (смысл) текста.

К вербальной части креолизованного текста относится его языковая или речевая составляющая, в то время как невербальная часть представлена элементами, принадлежащими к иным знаковым системам, нежели естественный язык (это иллюстрации, фотографии, рисунки, чертежи, формат книги, шрифт, подчеркивания, НЛП-графика, цвет, обложка, переплет, суперобложка и др.). И автор и иллюстратор-художник, использующий паралингвистические средства, преследуют единую цель – создать образ художественного текста, помочь читателю в интерпретации художественного произведения, постижении подтекста.

Примером креолизованного текста могут служить ханмуне, ханси – образцы корейской классической поэзии на китайском языке. Природа окружает человека; в поле зрения поэта оказывается то отдельный предмет, то целая картина. Поэт-художник берет кисть и дает словесную зарисовку того, что привлекло его внимание. Так появляется стихотворение-рисунок, поскольку иероглифы и их расположение в пространстве стиха суть особого рода картина. Чтобы создать ее, требуется немалое мастерство.

К сожалению, «иероглифический рисунок» невозможно отразить, скажем, в русском переводе, но он создает стиль, настроение, знакомит читателя

с особенностями корейской поэзии. Сопоставление самого стихотворения и рисунка, «игра» иероглифами, обыгрывание смыслов – характерные черты корейской поэзии. Стихотворения-зарисовки, стихи-картинки, описания-фотографии – это живые впечатления авторов. Часто стихотворения рассчитаны на зрительный эффект, в них четко выделяется графический ритм. Так, в стихотворении Кима Сисыпа «Ветки бамбука» иероглифы первой строки повторяются в четвертой, второй строки – в третьей. Получается своеобразная рамка, охватывающая внутреннюю часть стихотворения. Его графическая структура связана с его содержанием.

Коммуникативно-прагматические нормы паралингвистически активных текстов обуславливают повышенные требования к коммуникативной компетенции участников общения (автора и читателя), которое должно включать в себя синтетическое восприятие текста, умение кодировать-декодировать информацию, передаваемую вербальными и невербальными знаками, наличие эстетического вкуса. Соблюдение этих норм ведет к успешному осуществлению коммуникации.

Для проникновения в глубинную сущность произведения его недостаточно просмотреть или прочесть мельком. Необходимо «разглядеть», воспринять, расшифровать позицию автора, выстроить собственное оценочное суждение о художественной деятельности произведения.

Интерпретация текста, таким образом, – это и процесс постижения произведения, и результат этого процесса, выражающийся в умении изложить свои наблюдения, пользуясь соответствующим метаязыком, т. е. профессионально грамотно излагая свое понимание прочитанного. Анализировать, делать выводы, отстаивать свои убеждения, аргументировать свою точку зрения, логично выстраивать сообщение, структурировать мысли – то, чему преподаватель должен научить студента в процессе обучения. Таким образом можно избежать негативного влияния отрицательных сторон клипового мышления.

То есть для решения современных психолого-педагогических задач важно кардинальным образом изменить приоритеты целей обучения. На первый план следует выдвигать развивающую функцию, в большей степени обеспечивающую становление личности молодого человека, раскрытие его индивидуальных способностей, развитие умственной, творческой и социальной активности, а самое главное – его мыслительных процессов.

Завершая раздел, хотелось бы сослаться на слова знаменитого физиолога, психолога, лингвиста Т. В. Черниговской: «Обучение меняет мозг. Каждый из нас должен отдавать себе отчет, что тот мозг, с которым мы пришли в этот мир, и тот мозг, с которым каждый в свое время предстанет перед создателем, – это совершенно разные структуры, и не потому, что мы выросли, постарели, ухудшилась память – это само собой [разумеется]. Наш мозг, с которым мы земную жизнь заканчиваем, – это тот мозг, на котором написан наш личный текст» [3].

Обучаясь, наблюдая, анализируя, задавая вопросы, делая выводы, учащиеся преодолевают проблемы, связанные с появлением новых технологий, питая свой мозг новой информацией.

Неизбежная подстройка под новую жизненную ситуацию – быстрая адаптация к меняющимся условиям, эффективное переключение с одной задачи на другую, выработка умения выполнять одновременно несколько вещей – способствует выполнению задач, поставленных новому поколению.

Разработанные методические приемы обучения чтению художественного текста на иностранном языке будут подробно изложены в главе 5.

### Литература к § 2

1. Buchan J. The thirty-nine steps. Great Britain, Kent: Wordsworth editions Ltd., 1996. 98 p.
2. Кулка И. Психология искусства / пер. с чешск. Хабаровск: Гуманитарный центр, 2014. 560 с.
3. Черниговская Т. В. Как научить мозг учиться. Конспект лекции [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otkrytoe-prostranstvo.ru/passed-lecture/tatyana-chernigovskaya-kak-nauchit-mozg-uchitsya/> [дата обращения: 05.03.2017].

### Выводы

Клиповое мышление – неотъемлемая часть современного человека. Перед педагогами встала задача найти пути и возможности грамотного его применения как в образовательном процессе, так во всех жизненных аспектах.

В отличие от клипового, понятийное мышление медленней и глубже. В сложных ситуациях люди с понятийным мышлением с трудом перерабатывают большой объем информации.

По мнению некоторых ученых, проблему равновесия при получении информации может решить так называемое равновесное мышление, которое, будучи направлено на созидание, раскрепощает фантазии и мечты и нацеливает на правильное восприятие получаемой информации, во многом определяясь, конечно, степенью внимания и видения реальной ситуации.

Особенность клипового мышления, работающего с визуальными образами, можно использовать для решения интеллектуальных задач с опорой на эти внешние и тесно связанные с ними внутренние визуальные представления. Визуальное восприятие имеет активный, творческий характер и обладает продуктивными функциями, заключающимися в создании визуальных моделей. Каждый акт визуального восприятия – это активное изучение объекта, его визуальная оценка, отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, жизненного опыта, их организация в целостный визуальный образ.

Используя особенности типов мышления (клипового, понятийного, визуального, равновесного), необходимо так построить работу преподавателя, чтобы она была направлена на анализ, визуализацию, быстроту получения

и охвата информации, на ее оценку, внимание при анализе событий современной жизни, отраженной в литературном произведении.

При этом деятельность преподавателя следует сосредоточить на следующих моментах, которые, в свою очередь, направляют деятельность обучающихся при чтении художественных произведений:

- на углубленное изучение художественных текстов;
- анализ информации в тексте, чему способствуют чтение и анализ небольших рассказов (особенно на первом этапе обучения чтению).

Деятельность преподавателя также должна быть направлена на научение вдумчивому прочтению произведения, чтобы помочь учащемуся выявить подтекст, содержащийся в авторском видении картины мира или реальной ситуации, описанной в рассказе или повести.

Участие в дискуссии при обсуждении прочитанной миниатюры, рассказа, повести либо книги развивает умение и желание думать и делать выводы.

Важно отметить, что вербализация паралингвистических способов коммуникации в первую очередь образует подтекст произведения, который может быть представлен параграфемными средствами (элементами, принадлежащими к иным знаковым системам): иллюстрациями, фотографиями, рисунками, чертежами, форматом книги, шрифтом, подчеркиваниями, НЛП-графикой, цветом, обложкой, переплетом, суперобложкой и др. И автор книги, и создатель учебника либо хрестоматии для чтения, и иллюстратор-художник преследуют единую цель – помочь читателю в интерпретации художественного произведения, постижении подтекста, декодировании информации.

Использование преподавателями разнообразных приемов организации образовательной деятельности учащихся, направленных как на освоение предметного содержания, так и общеучебных умений, универсальных способов образовательной деятельности, призвано обеспечить эффективность образовательного процесса вне зависимости от господствующего стиля мышления обучающихся.

---

---

## **Глава 2. ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕКСТА И ПОДТЕКСТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

### **§ 1. Художественный текст как образец линейного текста**

Культура – это не количество прочитанных книг,  
а количество понятий.

Со времени изобретения книгопечатания письменный текст представлял собой четко ограниченное речевое образование, имеющее самодовлеющий характер, с четко выраженной монологичностью и замкнутостью, материал которого был выстроен в единую последовательность, в определенном линейном порядке. В XX веке эти черты традиционного письменного текста стали подвергаться критике. В работах М. М. Бахтина была показана возможность рассматривать письменный текст по-новому, воспринимать его как открытый, находящийся в диалогических отношениях с другими текстами, перекликающийся с ними, отвечающий им [1, с. 10]. Тем самым отдельный текст потерял замкнутый характер, стал частью обширного целого.

Ж. Деррида считает, что «линейность ослабляет свой гнет, поскольку уже не является плодотворной» [3, с. 50]. Современное мышление становится все более нелинейным, и это находит отражение в формах письма, в новых типах текста. Нелинейное письмо, размыкая одномерность текста, дает простор движению мысли, возможность переходить в другие измерения (ср. со свойствами «клипового мышления»).

Отношение к тексту как незамкнутому, связанному с множеством других текстов, требует иной практики чтения. Линейный документ может быть легко прочитан в порядке появления текста в книге. Работая с линейным текстом, читатель воспринимает информацию подряд. При чтении нелинейного текста современное поколение зачастую выбирает то, что представляется неизвестным и интересным: книга читается справа налево, слева направо, сверху вниз; иногда читатель пролистывает ненужные с его точки зрения страницы, добирается до конца, чтобы узнать, чем закончилось произведение. Но в любом случае это работа в чисто физическом смысле: книгу приходится листать. В то же время гипертекст, один из типов нелинейного текста, – это многомерная сеть, любая точка которой может быть увязана с любой другой точкой [2, с. 19].

В линейном тексте содержание раскрывается последовательно и связно, «по порядку», от начала к концу; он так и читается – от начала до конца, целиком. Нелинейный текст – это, соответственно, то, что линейным текстом не является. Наиболее очевидный пример – гипертекст, имеющий «ветвящуюся»



структуру, которая объединяет в себе большое количество текстов и позволяет реализовать множество вариантов чтения (таковы, в частности, данные Википедии, в рамках которой можно переходить от ссылки к ссылке или читать подряд статьи из определенной категории; при этом «начала» и «конца» у такой энциклопедии нет). Иногда под «нелинейным текстом» подразумевают нелинейное повествование (когда события описываются не в хронологическом порядке, или же когда в произведении параллельно разворачиваются сразу две (или несколько) сюжетные линии и т. д.).

Линейность речи проявляется в том, что языковые единицы следуют друг за другом, образуя последовательность во времени (при устной речи) или в пространстве (при письменной речи). Иначе говоря, в применении к письменному тексту это означает, что он может быть вытянут в одну линию (например, может быть записан, знак за знаком, на телеграфной ленте), любой отрезок которой формально равноправен с любым другим отрезком.

Но за этим формальным равноправием скрываются отрезки текста, неравноправные в смысловом отношении, т. е. в отношении их роли в структуре текста. Например, в текст могут включаться прерывающие линию изложения отступления и рассуждения автора. Таким образом, формально однородный, линейный текст оказывается ветвящимся в композиционно-семантическом плане. Такое построение обычно встречается в художественных текстах.

Научный стиль стремится к линейности в плане композиционно-семантическом, к строгой последовательности изложения. В нем сильна тенденция к тому, чтобы всё отвлекающее от ведущей линии изложения выводить за пределы основного текста – в подстраничные и послетекстовые примечания, которые могут содержать указания на литературу, дополнительные замечания и пояснения, разного рода рассуждения, уводящие в сторону, но нужные с точки зрения автора, и т. п. Таким образом, композиционно-семантическая линейность достигается в научном тексте разрушением его формальной линейности.

Предлагаемое деление предельно схематично. На практике редко встречаются в чистом виде линейные или ветвящиеся в композиционно-семантическом плане тексты, чаще тексты объединяют в разной пропорции черты первого и второго типа.

В нашей работе мы будем понимать художественный текст как образец линейного текста со смысловыми включениями, прерывающими линию изложения, отступления и рассуждения автора. Еще одним важным допущением в определении художественного текста, представленного бумажной книгой, будет возможность его прочтения от начала до конца с анализом происходящих событий, описанных в книге.

Вопрос о линейности художественного текста особенно важен для современной культуры, так как в последнее время всё чаще звучит мысль о том, что книга как таковая может исчезнуть под влиянием компьютерных техноло-

гий. Этой теме посвящена недавно вышедшая на русском языке книга Умберто Эко и Жан-Клода Карьера «Не надейтесь избавиться от книг» [4].

Проблема, поставленная в работе упомянутых ученых, касается только бумажной книги. Вопрос о материальном носителе текстовой информации в конечном итоге мог бы и не оказаться очень важным, если бы при этом сохранялось прежнее отношение человека к тексту. Если где-то и таится опасность отказа от бумажной книги, так только в мышлении и потребностях потенциального читателя. Главный вопрос, который ставит развитие культуры (отчасти независимо от достижений компьютерной техники и телекоммуникаций), заключается в том, будет ли нужна книга человеку будущего.

Мир, насыщенный электронными коммуникациями, формирует иной тип восприятия, отличный от текстового. В рамках этого нового типа происходят глобальные изменения когнитивного стиля. Видный филолог, профессор РГГУ и Оксфордского университета А. Л. Зорин сказал в одной из своих лекций: «Сегодня из многих источников идут сообщения, что человечество вступает в новую эпоху, что у молодого поколения фундаментально изменяется культура восприятия: ему не нужен линейный текст. По-видимому, сегодняшняя культура в принципе создает огромные проблемы для молодого человека в области восприятия вербальной культуры. Современным молодым людям трудно работать со словесными текстами. Я опять-таки не хочу восклицать: “Какой ужас!” – и рвать на себе волосы: современные молодые люди умеют массу всего такого, чего мы абсолютно не умели и о чем даже не подозревали» (цитируется по статье К. Г. Фрумкина «Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры!» [6]).

Вместе с тем приходится отметить появившуюся в последнее время неспособность молодых людей погружаться в длительную линейную последовательность информации – книжного текста. Навык сосредоточения внимания на одном предмете весьма важен, но умение быстро переключаться на новую задачу, быстро входить незнакомую ситуацию также имеет значение. Парадокс в том, что, хотя эти навыки одинаково необходимы человеку, они во многом антагонистичны – и часто реактивность можно развивать в себе только за счет сосредоточенности и наоборот. Какой же должна быть идеальная пропорция между этими двумя навыками? Развитие цивилизации явно предполагает необратимый «сдвиг» данной пропорции: умение переключаться растет за счет умения концентрироваться. Объективный взгляд на людей нового когнитивного стиля показывает, что они вовсе не являются интеллектуально неполноценными: наоборот, они обладают многими совершенными навыками, необходимыми в грядущей эпохе.

Поэтому куда более здравыми представляются призывы не бороться с клиповым сознанием, приспособив его под уже умирающую культуру, а адаптировать его особенности под учебный процесс. Примером тому служит статья, написанная учителем русского языка и литературы одной из москов-

ских гимназий, под характерным заголовком «Клиповое сознание работает на литературное образование» (Учительская газета, 2003 г., № 51). Автор статьи Т. Мусатова пишет: «Каждый учитель-практик прекрасно знает, что современные школьники – по преимуществу визуальщики и кинестетики. Им необходимо посмотреть и потрогать. Раскрасить и подрисовать... Сейчас модно ругать “клиповое сознание” подростка, но можно принять это явление как объективный факт и заставить работать это “клиповое сознание” на развитие ученика... Как ни парадоксально, но такой внешне несерьезный прием, как “раскрашивание” маркерами текста, весьма продуктивен для такой серьезной деятельности, как анализ поэтического произведения». Кстати, такой подход к использованию «клипового мышления» нашел отражение в появившихся в последние годы так называемых книгах-раскрасках не только для детей, но и взрослых [см., напр., 5]. Книги-раскраски помогают «разгрузить» сознание, сосредоточиться на какой-либо задаче, а рисунки, представляющие собой определенные образы людей, машин, предметов, могут сопровождаться, например, иностранными словами, фразами, цифрами, что поможет запоминать информацию для подготовки к занятию. Такая методика становится инновационной при использовании и в высшем учебном заведении.

По мнению К. Г. Фрумкина [6], авторская книга как образец линейного текста предназначена для последовательного прочтения и является элементом особого режима поставки и потребления информационных продуктов, для которого характерны:

1) использование книги для удовлетворения потребностей не только читателей, но и автора (для самовыражения);

2) отсутствие устойчивых условий для систематического и эффективного сотрудничества литераторов в целях создания текстовых продуктов (т. е. авторская книга рождается в условиях слабой институционализации интеллектуальной деятельности);

3) отсутствие регулярности поставок информационных продуктов, в силу чего читатель вынужден принимать личность автора как уникальный и незаменимый источник необходимой текстовой информации; последствием этого является придание ценности не только сообщаемой в тексте информации, но и формальным особенностям самого текста (в частности, авторскому расположению материала);

4) наличие у читателя досуга, или (по крайней мере) достаточного времени для чтения книг;

5) наличие в самих текстах апрагматической, самоценно-эстетической составляющей.

Все эти моменты, отмеченные ученым, несомненно характеризуют бумажную книгу как образец авторского линейного текста, который может быть источником информации о явлениях, описанных в книге, и о самом авторе – создателе художественного произведения.

Читая и анализируя книгу – художественное произведение, человек учится постигать то, что не было явно выражено автором, учится давать оценку описанным событиям и тем самым принимать взвешенные решения относительно прочитанных фактов.

### Литература к § 1

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Наука, 1986. 354 с.
2. Большакова Л. С. О содержании понятия «поликодовый текст» // Вестник СамГУ. 2008. № 4 (63). С. 19–24.
3. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. М., 1995. № 5. С. 48–55.
4. Карьер Ж.-К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! М.: Симпозиум, 2013. 336 с.
5. Кауфман Ш. Книга хорошего настроения: Медитативная раскраска для взрослых / пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2016. 208 с.
6. Фрумкин К. Г. Глобальные изменения в мышлении и судьба текстовой культуры! // Ineternum. 2010. Вып. 1. С. 26–36.

### § 2. Соотношение понятий «художественная литература», «художественное произведение», «художественный текст»

Художественная литература наполнена эмоциональностью, чувственностью, сожалением и красочностью.

Художественная литература является одним из видов искусства наряду с музыкой, живописью, скульптурой и др. Искусство, по мнению Т. В. Черниговской, – это особый тип жизни, другой тип когнитивной деятельности, способствующий познанию мира [7].

Художественная литература – продукт творческой деятельности писателя или поэта; как всякое искусство, она имеет эстетический, познавательный и мирозерцательный (связанный с авторской субъективностью) аспекты. Это объединяет литературу с прочими видами искусств. Отличительной же ее особенностью является то, что материальным носителем образности литературных произведений выступает слово в своем письменном воплощении. При этом слово всегда имеет изобразительный характер, формирует определенный образ, что позволяет, по мнению В. Е. Хализева, относить литературу к изобразительным видам искусства [6].

В каждом художественном произведении создается особый мир, а создавать такие миры помогают образы – важнейшие элементы художественной модели мира. Именно благодаря образам удастся соединять такие несовместимые вещи, как абстрактное с конкретным, типичное с уникальным, привычное с неожиданным. Образ адресован как разуму, так и чувству, поскольку порождается и тем, и другим одновременно.

В силу того, что образ воспринимается чувствами, он связан с особенностями материала, в котором воплощается модель мира. В художественном тексте роль материала играет язык, который не просто передает мысли, а создает очеловеченный, одухотворенный вариант мира, а не его механическое отражение.

Образ, который создается различными языковыми средствами, вызывает у читателя чувственное восприятие действительности, тем самым способствуя созданию желаемого эффекта и реакции на написанное. Для художественного текста характерно разнообразие образов. Создание обобщенных образов в художественных произведениях позволяет их авторам не только определить состояние, действия, качества того или иного персонажа через сопоставление его с художественным символом, но и дает возможность охарактеризовать героя, определить отношение к нему не прямо, а опосредованно (например, через художественное сравнение).

Образы, формируемые литературными произведениями, находят свое воплощение в текстах. По мнению В. Г. Кузнецова [4, с. 656–657], художественный текст – разновидность общего понятия «текст», замещающая в современной эстетике и искусствознании понятие «художественное произведение». Текст, особенно художественный, представляет собой сложное явление, характеризующееся разнообразными свойствами. Художественный текст – это наиболее сложный из всех видов текста; по сути, это совершенно особый вид текста. Текст художественного произведения – это не такое же сообщение, как например документальный текст, поскольку не описывает реальные конкретные факты, хотя и называет явления и предметы теми же языковыми средствами.

По мнению З. Я. Тураевой [5], естественный язык – это строительный материал для художественного текста. В целом определение художественного текста отличается от определения текста вообще указанием на его эстетический и изобразительно-выразительный аспекты.

По определению И. Я. Чернухиной, художественный текст представляет собой «эстетическое средство опосредованной коммуникации, цель которой есть изобразительно-выразительное раскрытие темы, представленное в единстве формы и содержания и состоящее из речевых единиц, выполняющих коммуникативную функцию» [8, с. 76]. И. Я. Чернухина считает, что для художественных текстов характерен абсолютный антропоцентризм; художественные тексты антропоцентричны не только по форме выражения, как любые тексты, но и по содержанию, по ориентированности на раскрытие образа человека [8].

И. В. Арнольд [1] отмечает, что «литературно-художественный текст представляет собой внутренне связанное, законченное целое, обладающее идейно-художественным единством». Главный специфический признак художественного текста, отличающим его от прочих текстов, – выполнение эстетической функции. При этом организующим центром художественного текста, как указывают Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарина [2], является его эмоцио-

нально-смысловая доминанта, которая организует семантику, морфологию, синтаксис и стиль художественного текста.

Наиболее общей ключевой чертой стиля художественной речи, тесно связанной и взаимообусловленной образностью, является эмоциональная окраска высказываний. Суть художественного стиля – подбор синонимов с целью эмоционального воздействия на читателя, разнообразие и обилие эпитетов, различные формы эмоционального синтаксиса. В художественной литературе эти средства получают свое наиболее законченное и мотивированное выражение.

Основная категория при лингвистическом изучении художественной литературы, в том числе прозаической, – понятие индивидуального стиля писателя. Академик В. В. Виноградов [3] формулирует понятие индивидуального стиля писателя следующим образом: «система индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств художественно-словесного выражения, а также система эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения различных речевых элементов».

Художественное произведение воплощает индивидуально-авторский способ восприятия мира. Представления автора о мире, выражаемые в литературно-художественной форме, становятся системой представлений, адресуемых читателю. В этой сложной системе, наряду с универсальными общечеловеческими знаниями, имеются и уникальные, самобытные, даже парадоксальные представления автора. Последний доносит до читателя идею своего произведения при помощи выражения собственного отношения к тем или иным явлениям мира посредством высказывания своей оценки, создания системы художественных образов.

Главной чертой писателя, наряду с образностью, эмоциональностью и индивидуальным стилем, является его персонификация. В персонажах художественных произведений все сжато до образа, до типа, хотя может быть показано достаточно конкретно и индивидуально. Многие герои – персонажи художественной литературы воспринимаются как определенные символы (Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан, Фауст, д'Артаньян и др.), за их именами стоят определенные черты характера, поведения, отношения к жизни.

В текстах художественной литературы описание человека может быть изобразительно-описательным и информативно-описательным. Автор имеет полную свободу выбора в использовании различных стилистических приемов и средств, которые позволяют создать наглядно-образное представление о человеке и выразить свою оценку его внешних и внутренних качеств.

При описании и характеристике персонажей художественного произведения авторы используют различные средства эмоциональной оценки с позиций и автора, и других персонажей. Оценка автором героев своих произведений может выражаться как явно, так и имплицитно. Эта оценка осуществля-

ется посредством использования комплекса речевых и стилистических средств.

Стилистическими средствами выражения экспрессивности, эмоциональности, авторской оценки, создания образов являются различные стилистические приемы, в том числе тропы, а также разнообразные художественные детали, используемые в текстах художественной прозы. Художественный текст богат эпитетами, метафорами, метафорическими номинациями, сравнениями, лексическими единицами с оценочной семантикой. Именно на этих средствах строится образ того или иного понятия, о котором идет речь в произведении. У каждого автора эти средства свои. Именно благодаря им можно узнать, кто написал то или иное произведение.

В число художественных приемов входит описание невербальных средств коммуникации, характеризующих литературный образ: его сиюминутное эмоциональное состояние, стиль поведения, физиогномические характеристики, манеру одеваться и др. – т. е. все то, что сообщает читателю о персонаже и его характере, а также причинах его поведения, поступках.

Иначе говоря, художественный текст – это сложная, многогранная текстовая структура, которая отображает видение автором окружающего мира и направлена к читателю. Художественный текст – это текст, написанный человеком, показывающий его отношение к тому или иному явлению либо к окружающему миру в целом.

Кроме того, художественный текст эмоционален. Он не только передает эмоции автора, но и вызывает их у читателя. Довольно часто различные описания в произведении используются для того, чтобы передать фантазии и настроение писателя.

Стоит отметить, что художественному тексту также присуща категория целостности. Иными словами, все его элементы взаимосвязаны и образуют единую целостную структуру. Кроме того, он имеет свою идею и главную мысль. Довольно часто невозможно выбросить из него даже одно предложение: в таком случае теряются внутренние связи между его частями.

Литературный художественный текст, как и всякое другое произведение искусства, направлен, прежде всего, на восприятие. Не сообщая читателю буквальных сведений, художественный текст вызывает у человека сложный комплекс переживаний, отвечая таким образом определенной внутренней потребности читателя.

Конкретному тексту соответствует конкретная психологическая реакция, порядку прочтения – конкретная динамика смены и взаимодействия переживаний. В художественном тексте за изображенными картинками реальной или вымышленной жизни всегда присутствует подтекстный, интерпретационный функциональный план, вторичная действительность, задача выявления которой и стоит перед преподавателем и обучающимся.

## Литература к § 2

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / Науч. ред. П. Е. Бухаркин. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 444 с.
2. Бабенко Л. Г., Казарина Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста: учебник; практикум. 3-е изд., испр. М.: Флинта; Наука, 2005. 496 с.
3. Виноградов В. В. Язык художественного произведения // Вопросы языкознания. 1954. № 5. С. 3–26.
4. Кузнецов В. Г. Словарь философских терминов; науч. ред. В. Г. Кузнецова. М.: ИНФРА-М, 2007. 745 с.
5. Тураева З. Я. Лингвистика текста: учеб. пособие. М.: Просвещение, 1986. 127 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. 405 с.
7. Черниговская Т. В. Как научить мозг учиться: конспект лекции [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otkrytoe-prostranstvo.ru/passed-lecture/tatyana-chernigovskaya-kak-nauchit-mozg-uchitsya/> (дата обращения: 05.03.2017).
8. Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста. Воронеж: Воронежский университет, 1977. 206 с.

### § 3. Подтекст – конструирующий фактор художественного текста и скрытый смысл высказывания

Подтекст – противопоставление очевидного и скрытого смысла.

Существует много трактовок понятия «подтекст» [3, 9, 11], но все они подразумевают одно: подтекст есть скрытый смысл высказывания, вытекающий из соотношения словесных значений с контекстом и особенно – речевой ситуацией. Восприятие и понимание подтекста художественного произведения – очень трудная задача, поэтому в нашем исследовании акцент делается на способах выражения подтекстовой информации.

Как уже было сказано, материализуясь в языке и речи, человеческие мысли приобретают вид самых разнообразных текстов, представляющих собой последовательность предложений, построенных по правилам данной системы языка.

Главной составляющей текста является его коммуникативное значение, т. е. его прагматическая сущность, поскольку текст предназначен для эмоционально-волевого и эстетического воздействия на тех, кому он адресован, а прагматическим в лингвистике называется функционирование языковых единиц в их отношении к участникам акта общения.

Согласно определению И. Р. Гальперина [1, с. 28], текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объектированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа; это произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных



разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную направленность и прагматическую установку.

Основная характеристика текста – коммуникативно-функциональная: текст служит для передачи и хранения информации и воздействия на личность ее получателя. Важнейшими свойствами всякого текста являются его информативность, целостность и связность.

Художественное произведение, будучи определенной моделью мира, некоторым сообщением на языке искусства, просто не существует вне этого языка, равно как и вне всех других языков общественных коммуникаций. Для читателя, стремящегося дешифровать его при помощи произвольных, субъективно подобранных кодов, значение резко исказится, но для человека, который хотел бы иметь дело с текстом, вырванным из всей совокупности внетекстовых связей, произведение вообще не могло бы быть носителем каких-либо значений. Вся совокупность исторически сложившихся художественных кодов, делающая текст значимым, относится к сфере внетекстовых связей.

Подтекст же – явление чисто лингвистическое, но выводимое из способности предложений порождать дополнительные смыслы благодаря разным структурным особенностям, своеобразию сочетания предложений, символике языковых фактов.

В исследованиях Т. И. Сильман [10], которая, как традиционно считается, стоит у истоков изучения подтекста как лингвистического явления, отмечается, в частности, что он представляет собой не выраженное словами, но осязаемое для читателя значение какого-либо отрезка текста в составе художественного произведения.

К. А. Долинин [2, с. 37] подчеркивает, что подтекст или имплицитное содержание высказывания – это то содержание, которое прямо не воплощено в узуальных грамматических и лексических значениях языковых единиц, составляющих высказывание, но может быть извлечено из последнего при его восприятии.

Л. Г. Кайда [4, с. 4] полагает, что подтекст – это внутренний, подразумеваемый смысл текста, словесно не выраженный.

Ряд лингвистов дают определение подтекста, не ограничиваясь лишь констатацией того, что это имплицитное явление, скрытый смысл, но пытаются в большей или меньшей степени обосновать его лингвистическую природу и материальную основу. Так, Б. А. Ларин определяет подтекст как тонкие семантические нюансы, которые воспринимаются, но не имеют своих знаков в речи, а образуются в художественном контексте, наслаиваясь на прямое значение слова [7, с. 36].

И. Р. Гальперин полагает, что подтекст (содержательно-подтекстовая информация) представляет собой скрытую информацию (содержание, смысл), извлекаемую из содержательно-фактуальной информации (эксплицитно выраженной в тексте) благодаря способности единиц языка порождать ассоциатив-

ные и коннотативные значения, а также способности предложений внутри со- держательно-фактуальной информации приращивать смыслы [7, с. 28].

Таким образом, каждое из приведенных определений, раскрывая тот или иной аспект подтекста, позволяет познать его многогранную сущность. Совершенно очевидно, что подтекст – явление имплицитное. Для его выражения нет специальных маркеров. Он реализуется косвенно, опосредованно, имеет производный характер, является особым способом выражения мысли.

Подтекст – это вторичный, недоступный поверхностному взору пласт художественного текста, который может ускользать от внимания читателя при первом восприятии и начинает проступать при повторном, даже многократном чтении. И, тем не менее, подтекст – реальность; читатель воспринимает его как сопутствующую буквальному смыслу информацию [7, с. 44], запланированную автором, который использует поверхностную структуру текста как внешнюю, наблюдаемую в опыте сторону функционирующего языка для манифестации глубинных фактов.

Без понимания подтекста невозможно более или менее полное восприятие художественного текста. Он становится одним из средств создания глубокой напряженности и многоплановости последнего, придает ему большую емкость, насыщенность, значительность, содержит внутренний смысл произведения, вызывает «интимные ощущения», «интимно-духовное обострение» [8, с. 225].

Подтекстовая информация как раз и является тем сложным, многогранным феноменом, который представляет собой комплекс проблем смежных наук в их связи и взаимном дополнении, где язык – лишь средство передачи скрытых личностных смыслов. Подтекст – это и есть скрытый личностный смысл, который актуализируется в сознании читателя благодаря направленному ассоциативному процессу воздействия лингвистического контекста на личность воспринимающего информацию.

Интерпретация текста находится на стыке стилистики и лингвистики текста. Ее можно определить как освоение идейной, эстетической, смысловой и эмоциональной информации художественного произведения, осуществляемое путем воссоздания авторского видения действительности. Через язык воплощается (и языком создается) чувственная наглядность образа. Именно благодаря участию в создании образа художественная речь становится эстетически значимой. Следовательно, именно языковую единицу можно считать тем сигналом, который сообщает читателю нечто большее, чем то, что свойственно ей вне художественного текста в системе языка.

Эти дополнительные возможности единиц всех уровней языков, структуры реализуются при наличии специального организованного окружения – контекста. Именно на фоне контекста происходит выдвижение языковой единицы на передний план. Так, описание невербальных средств коммуникации может скрывать подтекст в том случае, если при нем нет разъяснений автора.

Простое описание движений тела содержит имплицитную информацию (например, «он махнул рукой»). Читатель адекватно воспринимает это описание опосредованно, только через набор других языковых или социокультурных средств, т. е. через контекст. Его трактовка может быть субъективной после первого прочтения. Только повторное (а иногда и многократное) прочтение дает правильное понимание описанных действий персонажа.

Таким образом, для проникновения в глубинную суть произведения его недостаточно просмотреть или прочитать мельком. Необходимо разглядеть, воспринять, расшифровать позицию автора, выстроить собственное оценочное суждение о художественной ценности произведения. Интерпретация текста – это и процесс постижения произведения, и результат такого процесса, выражающийся в умении изложить свои наблюдения, грамотно раскрыть свое понимание прочитанного.

Существуют четыре уровня понимания текста: лингвистический уровень, интерпретация, постижение смысла и осознание. В процесс осознания включается не только сам текст, но и его автор, исторический и социокультурный контекст.

Роль дешифровки читателем образа автора при интерпретации подтекста чрезвычайно важна. Пока читатель не представит, читая текст, кто его написал, он не сможет адекватно оценить сообщение. И это вполне закономерно. Всякое произведение диалогично по своей сути. Читателю интересно читать, если ему есть что сказать в ответ. На активное восприятие текста читателя провоцирует вопросно-ответная композиция текста. В вопросах, скрытых в тексте, в полной мере отражается личность автора.

Интерпретируя текст, читатель действует в соответствии с алгоритмом расшифровки, пытаясь адекватно оценить нарисованную автором ситуацию:

1. Что произошло? – Он(-а) (персонаж) махнул(-а) рукой.
2. Почему это произошло? – Микроконтекст помогает выбрать альтернативу: а) отогнать муху или комара; б) попрощаться; в) испытать определенную эмоцию.
3. Какая это эмоция? – Макро- и микроконтекст, социокультурное окружение, невербальный опыт писателя и читателя декодируют подтекст: персонаж махнул рукой, потому что понял безнадежность попыток повлиять на течение событий.

При анализе содержания литературного эпизода важную роль играют не только текст, его автор, читатель, но и некий исторический и социокультурный контекст. В разных культурах жест «махнуть рукой» может означать разные эмоции. Кроме того, историческая ситуация влияет на интерпретацию жеста. Значение жеста «махнуть рукой» через русский фразеологизм представлено в работе М. Л. Ковшовой [5]. Образ фразеологизма осмысливается через жест: «махнуть рукой» – это движение при отстранении от себя кого-либо, чего-либо, при отказе от какого-либо дела. Ассоциативно образ связан также с про-

щальным жестом. Фразеологизм восходит к древнейшему архетипическому представлению о «своём – чужом» пространстве, а также к древнейшему противопоставлению «я – другой». В образе фразеологизма сочетаются два кода культуры – пространственный и соматический, т. е. телесный; при этом компонент «рука» имеет дополнительное символическое значение инструментальности. Кроме того, в создание образа фразеологизма вкраплена синекдоха – древнейшее метонимическое отождествление части и целого: «рука» как неотъемлемая часть целого замещает самого человека. Образ фразеологизма в целом основан на жестовой символизации отрицания или вытеснения из «своего» пространства в «чужое» чего-либо «другого», не поддающегося воздействию, в данном случае – изменению в соответствии с требованиями, принятыми в «своем» пространстве. Фразеологизм в целом передает стереотипное представление о вынужденном отказе от воздействия на кого-либо или на что-либо [5].

В разных культурах жест «махнуть рукой» может иметь разные значения. Например, в Аргентине, Венесуэле, Уругвае или на Кубе он означает «Вот здорово! Как здорово!»; в Перу – «Ах черт, как я ошибся!»; в Чили – «Представь себе только, что происходит!»; в Никарагуа, Панаме, Эквадоре – «Что-то будет! Что-то произойдет!» [6].

Все описанные этапы осмысления подтекста читателем происходят при анализе собственно текста, анализе и наложении своего жизненного опыта на происходящие в произведении события, при сопоставлении своих переживаний с переживаниями персонажа. Читатель делает выводы, основываясь на знании культурных, социальных и исторических корней написания художественного произведения, а также личности автора, который использует определенный набор художественных средств, определяющий, помимо всего прочего, его стиль.

### Литература к § 3

1. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1991. 140 с.
2. *Долинин К. А.* Интерпретация текста. Французский язык: учеб. пособие. Изд. 4-е. М.: КомКнига, 2010. 304 с.
3. *Звегинцев В. А.* Предложение и его отношение к языку и речи. М., 1976. 118 с.
4. *Кайда Л. Г.* Композиционная поэтика текста: моногр. М.: Флинта; Наука, 2011. 408 с.
5. *Ковшова М. Л.* Культурно-национальная специфика фразеологических единиц: Когнитивные аспекты. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 244 с.
6. *Крейдлин Е. Г.* Невербальная семиотика. Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 581 с.
7. *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя: сб. статей. М.; Л.: Художественная литература, 1974. 136 с.
8. *Лосев Л. В.* Примечания // [в кн.:] Иосиф Бродский: Стихотворения и поэмы : в 2 т. / Вступит. статья, составление, подготовка текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб.: Лениздат, 2011. Т. 1. 1408 с.

9. Ронен О. Лексические и ритмико-синтаксические повторения и неконтролируемый подтекст // Известия РАН. 1997. Т. 56. № 3. С. 14–19.

10. Сильман Т. И. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1969. № 1. С. 27–29.

11. Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова. В кн.: Проблемы русской литературы и культуры. Хельсинки, 1992. С. 79–87.

## Выводы

Художественный текст – образец линейного текста, в котором информация располагается подряд; его содержание раскрывается последовательно. Иногда художественный текст имеет ветвящуюся в композиционном плане структуру. Однако содержание прочитанного раскрывается постепенно, по мере прочтения книги. Авторская книга – образец линейного текста.

Современное поколение чаще сталкивается с нелинейным текстом, что мешает наиболее полному и глубокому осмыслению информации, которая может быть получена только при приобретении навыка сосредоточения внимания на содержании. Правда, и быстрое вхождение в ситуацию также необходимо, особенно если учитывать некоторые временные затраты при обучающем чтении или при выдаче задания по чтению на короткий период.

Художественная литература – это продукт творческой деятельности писателя. Она имеет эстетический, познавательный и мирозерцательный аспекты. Материальным носителем образности является слово в своем письменном воплощении. Художественное произведение как элемент художественной литературы – особый мир, состоящий из образов, декодирование которых осуществляется посредством как разума, так и чувств.

Образ создается различными языковыми средствами, составляющими авторский способ восприятия мира. Образы персонажей художественного произведения раскрываются явно или имплицитно, т. е. с помощью подтекста – скрытого смысла высказывания. Способы выражения подтекстовой информации могут:

- быть собственно лингвистическими;
- представлять собой смыслы, открывающиеся читателю при дешифровке ассоциативных и коннотативных значений;
- осуществляться с помощью иллюстраций, подкрепляющих художественный текст.

Подтекст всегда реализуется опосредованно. Понимание текста и подтекста происходит на лингвистическом уровне, при интерпретации, постижении смысла, осознании прочитанного, а также при раскрытии внутреннего мира автора, исторического и социокультурного контекстов.

---

---

### **Глава 3. ОБЩЕЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О НЕВЕРБАЛЬНЫХ СПОСОБАХ ПЕРЕДАЧИ ИНФОРМАЦИИ**

#### **§ 1. Обзор основных понятий, связанных с невербальными способами передачи информации**

Природные человеческие чувства – обоняние, осязание, слух и прочее – орудия познания мира. Они ни во что не вмещаются, принимают всё как есть. Слово грубее, деятельнее, без него преобразование невозможно.  
*В. Шаров*

Невербальное общение – это такой вид отношений, для которых характерно использование невербального поведения и невербальных коммуникаций в качестве главного средства передачи информации, организации взаимодействия, формирования образа, понятия о партнере, осуществления влияния на другого человека. Невербальные средства, включенные в коммуникацию, передают смысловую информацию вместе с вербальными средствами.

Невербальное общение – существенный фактор коммуникации любого рода. При этом используются паралингвистические средства общения, которые передают информацию, осуществляют манипулятивные функции, служат ориентиром в обстановке общения.

Паралингвистические средства общения являются объектом изучения паралингвистики, которая объясняет явления, сопровождающие языковое общение людей и несущие при этом информацию, истолковываемую определенным образом (тембр голоса, интонации, кашель, жесты, манера говорить и т. д.).

Иначе говоря, паралингвистика – это:

1) раздел языкознания, изучающий невербальные (неязыковые) средства (сфера несловесной коммуникации), передающие, наряду с вербальными, смысловую информацию в составе речевого сообщения;

2) совокупность таких средств (в данном исследовании они называются невербальными средствами коммуникации – НСК), имеющих коммуникативную ценность, при помощи которых осуществляется общение.

Процесс вербальной коммуникации всегда происходит в некоторой конкретной ситуации, включающей множество факторов, имеющих значение для содержания самой коммуникации. Так, любой диалог всегда «привязан» к конкретным лицам с особенностями их голоса, мимики, контекста, а также к теме разговора. Все эти условия преобразуют общую схему коммуникации в речевой акт – с участием собственно языковых факторов во взаимодействии со всеми принесенными в речевой акт факторами.

Специфические формы и способы невербальных средств коммуникации позволяют сделать вывод о существенных отличиях вербального и невербального типов коммуникации:

- невербальные сообщения всегда ситуативны, по ним можно понять нынешнее состояние участников коммуникации и всю ситуацию в целом;
- невербальные сообщения, как правило, произвольны и спонтанны по своей природе (невербальное поведение практически не поддается сознательному контролю).

В данном параграфе речь пойдет о том, какие НСК входят в область изучения паралингвистики. При этом различаются универсальные, этнолингвистические и идиолектные компоненты. Поэтому НСК (паралингвистические компоненты, паралингвистические средства [4–9, 11, 13] не только дополняют смысл высказывания, но и представляют собой источник информации о говорящем (пишущем), о его социальных и возрастных чертах, свойствах характера, а также включают этнолингвистическую составляющую и т. д.

Хотя НСК, не входя в систему языка, не являются речевыми единицами, тем не менее речевое сообщение не может быть фактом коммуникации без паралингвистического сопровождения.

Ниже перечислены основные виды невербальной коммуникации.

**Кинесика.** Данный элемент представляет совокупность телодвижений, жестов и поз, применяющийся для дополнения выразительных средств коммуникации. Главные элементы кинесики – мимика, позы, жесты и взгляды, имеющие физиологическое или социокультурное происхождение. Применяемые жесты должны пониматься однозначно, поскольку при их неправильном толковании может возникнуть двойственное или неправильное понимание ситуации.

Термин «кинесика» был предложен для изучения общения посредством телодвижений. Кинема – мельчайшая единица движения; из них складывается поведение (подобно тому как речь складывается из слов, предложений и фраз). Считывая кинемы, мы интерпретируем сообщения, передаваемые через жесты и другие телодвижения. Элементами кинесики, как уже было сказано, являются жесты, мимика, позы и взгляды, которые имеют как физиологическое происхождение (например, зевота, потягивание, расслабление и др.), так и социокультурное (широко раскрытые глаза, сжатый кулак, знак победы и т. п.).

**Жесты** – это различного рода движения тела, рук или кистей рук, сопровождающие в процессе коммуникации речь человека и выражающие отношение человека непосредственно к собеседнику, к какому-то событию, другому лицу, какому-либо предмету, свидетельствующие о желаниях и состоянии человека.

Жесты могут быть произвольными и произвольными, культурно обусловленными и физиологичными. Например, зевота или почесывание физиологичны. Это так называемые жесты-адапторы – движения рук, ориентированные на себя или на использование физических объектов (потирание рук, верчение карандаша в руках). Однако большая часть жестов культурно обусловлена: они являются символами и носят договорной характер. Их можно классифицировать следующим образом:

- Конвенциональные жесты, или эмблемы, используются при приветствии или прощании, приглашении, запрещении, оскорблении и т. п. Они могут быть прямо переведены в слова, употребляются сознательно и являются условными движениями. Часто их используют вместо слов, которые неловко высказать вслух. Поэтому все неприличные жесты попадают в эту категорию.

- Модальные жесты – жесты одобрения, неудовольствия, иронии, недоверия, неуверенности, незнания, страдания, раздумья, сосредоточенности, растерянности, смятения, подавленности, разочарования, отвращения, радости, восторга, удивления. Они выражают эмоциональное состояние человека, его оценку окружающего, отношение к предметам и людям, сигнализируют об изменении активности субъекта в ходе коммуникации.

- Жесты, используемые в различных ритуалах (христиане крестятся, мусульмане в конце молитвы проводят двумя ладонями по лицу сверху вниз и др.).

Поскольку все эти жесты культурно обусловлены, в разных культурах одни и те же жесты могут иметь совершенно разное значение. Это зачастую создает большие проблемы в межкультурной коммуникации. Например, для нас привычно при приветствии на расстоянии помахать рукой из стороны в сторону. Но в Северной Америке такой жест означает прощание, а в Центральной Америке или Африке таким движением останавливают машину или подзывают к себе кого-то.

При контактах с представителями других культур во многих ситуациях возникает впечатление, что люди ведут себя неестественно. Если мы говорим о себе и показываем при этом пальцем на свою грудь, то это кажется японцам странным жестом, так как в таких случаях они прикасаются к носу. Только в XX столетии рукопожатие стало приемлемым во всем мире. В прошлом такой прямой физический контакт считался во многих культурах неприличным. Китайцы и сегодня по возможности избегают телесных контактов с незнакомцами. Для них крепкое рукопожатие так же неприятно, как для европейцев и американцев похлопывание по плечу, что означает «будь здоров».

Телодвижения могут использоваться и для выражения желания начать или закончить разговор. Собеседник с этой целью может:

- 1) наклониться вперед;
- 2) перестать смотреть собеседнику в глаза;
- 3) поменять позу;
- 4) часто кивать головой;
- 5) касаться обеими ногами пола.

Кстати, по мнению Т. В. Черниговской, движения рук (написание, каллиграфия) способствуют не только коммуникации. Она считает, что письмо должно входить в систему образовательной деятельности и задает вопрос, так ли уж безобидны эти новые технологии, которые вызывают столько негативных откликов у педагогов, методистов, психологов и других специалистов. Отвечая на него, Черниговская приводит пример из китайской истории, где пре-



тенденты на высокие государственные посты сдавали два экзамена. Первым из них была каллиграфия: «...потому что в то время как он сам писал и рукой водил, он и головой в этот момент водил, активируя зоны в мозгу, отвечающие за речь» (авторский текст сохранен. – *Примеч. ред.*).

**Мимика** представляет собой все изменения выражения лица человека, которые можно наблюдать в процессе общения. Она является важнейшим элементом невербальной коммуникации. Лицо партнера по общению вольно или невольно приковывает наше внимание, поскольку мимика позволяет получать обратную связь о том, понимает нас партнер или нет. Ведь человеческое лицо очень пластично и способно выразить все универсальные эмоции: печали, счастья, отвращения, гнева, удивления, страха и презрения.

Считается, что в выражении лица участвуют 55 компонентов, сочетание которых способно передать до 20 000 смыслов. Лучше всего исследована улыбка, с помощью которой можно передать симпатию к своему собеседнику или снисхождение к нему, свое хорошее настроение или притворство по отношению к партнеру, а также просто показать хорошее воспитание. Для усиления эмоций мы делаем нашу мимику более выразительной и точной в соответствии с характером и содержанием процесса коммуникации. Так, мы можем несколько преувеличить нашу радость при получении подарка или представить себя более огорченным, чтобы наказать ребенка.

Достаточно часто мы попадаем в ситуации, когда нам приходится сдерживать свои эмоции, чтобы не обидеть или не оскорбить близких. Решающим фактором при этом оказываются культурные традиции. Если в соответствии с нормами данной культуры мужчина не должен публично проявлять страх или открыто плакать, ему придется сдерживать свои эмоции, иначе он будет осужден общественным мнением.

**Окулесика** – использование движения глаз или контакт глазами в процессе коммуникации. С помощью глаз также можно выразить богатую гамму человеческих чувств и эмоций. Например, визуальный контакт может обозначать начало разговора; в процессе беседы он является знаком внимания, поддержки или, напротив, прекращения общения; он также может указывать на окончание реплики или беседы в целом. Специалисты часто сравнивают взгляд с прикосновением, он психологически сокращает дистанцию между людьми. Поэтому длительный взгляд (особенно на представителя противоположного пола) может быть признаком влюбленности. Вместе с тем часто такой взгляд вызывает беспокойство, страх и раздражение. Прямой взгляд может быть воспринят и как угроза, стремление доминировать. Исследования проблем окулесики показали, что человек способен воспринимать чужой взгляд без дискомфорта не более трех секунд.

Визуальный контакт может варьироваться в зависимости от того, какой человек и какого пола находится в контакте. Обычно доминирующие и социально уравновешенные личности вступают в визуальный контакт чаще. Женщины делают это чаще, чем мужчины.

Существенным аспектом кинезиса является **поза** – положение человеческого тела и те движения, которые принимает человек в процессе коммуникации. Это одна из наименее подконтрольных сознанию форм невербального поведения, поэтому при наблюдении за ней можно получить значимую информацию о состоянии индивида. По позе можно судить, напряжен человек или раскован, настроен на беседу или хочет поскорее уйти.

Известно около тысячи различных устойчивых положений, которые способны принимать человеческое тело. В коммуникативистике (наука, изучающая специфику применения людьми разнообразных коммуникативных каналов, в том числе интернета) при общении принято выделять три группы поз:

1. Включение или исключение из ситуации (открытость или закрытость для контакта). Закрытость достигается скрещиванием на груди рук; сплетенными в замок пальцами, фиксирующими колено в позе «нога на ногу»; отклонением спины назад и т. д. При готовности к общению человек улыбается, его голова и тело повернуты к партнеру, туловище наклонено вперед.

2. Доминирование или зависимость. Доминирование проявляется в «нависании» над партнером, похлопывании его по плечу, помещении руки на плечо собеседника; зависимость – во взгляде снизу вверх, сутулости.

3. Противостояние или гармония. Противостояние проявляется в следующей позе: сжатые кулаки, выставленное вперед плечо, руки на боках. Гармоничная поза всегда синхронизирована с позой партнера, открыта и свободна.

С позой тесно связана **походка** человека. Ее характер указывает как на физическое самочувствие и возраст человека, так и на его эмоциональное состояние. Важнейшими факторами походки человека являются ритм, скорость, длина шага, степень напряженности, положение верхней части туловища и головы, сопроводительные движения рук, положение носков ноги. Эти параметры формируют разные типы походки: ровную, плавную, уверенную, твердую, тяжелую, виноватую и др.

Походка с резко выпрямленной верхней частью туловища производит впечатление гордого вышагивания и выражает надменность и высокомерие. Ритмичная походка, как правило, является свидетельством воодушевленного и радостного настроения человека. Походка размашистыми, большими шагами выражает целеустремленность, предприимчивость и усердие ее владельца.

Если при ходьбе раскачивается верхняя часть туловища и активно двигаются руки, то это служит верным признаком того, что человек находится во власти своих переживаний и не желает поддаваться чьему-либо влиянию. Короткие и мелкие шаги показывают, что человек с такой походкой держит себя в руках, демонстрируя осторожность, расчетливость и в то же время изворотливость. Наконец, волочащаяся, медленная походка говорит о плохом настроении или об отсутствии заинтересованности; люди с такой походкой чаще всего ершисты, не обладают достаточной дисциплиной.

Последний элемент кинесики – **манера одеваться**, которая целиком обусловлена спецификой той или иной культуры. Особенно много нам может сказать одежда человека. В каждой культуре есть модели одежды, способные сообщить нам о социальном статусе человека (дорогой костюм или рабочая одежда); иногда по одежде мы узнаём о событиях в жизни человека (свадьба, похороны). Форменная одежда указывает на профессию ее владельца. Так, человек в полицейской форме уже одним своим присутствием может призвать к порядку. Одежда может выделить человека, сфокусировав на нем внимание, а может помочь затеряться в толпе. Если девушка желает произвести впечатление или установить с кем-то отношения, то она надевает свое лучшее платье. Если при этом она оденется неряшливо, то, вероятнее всего, не сможет достигнуть необходимого общения.

Каждый человек привык считать определенный объем пространства вокруг себя личной территорией, рассматривая нарушение ее границ как вторжение в собственный внутренний мир, как недружественный поступок. Поэтому общение людей всегда происходит на определенном расстоянии друг от друга, и это расстояние является важным показателем типа, характера и широты отношений между людьми.

Каждый человек подсознательно устанавливает границы своего личного пространства. Эти границы зависят не только от культуры данного народа, но и от отношения к конкретному собеседнику.

Так, друзья всегда стоят ближе друг к другу, чем незнакомые люди. Тем самым изменение дистанции между людьми при общении является частью процесса коммуникации. Кроме того, дистанция партнеров по коммуникации зависит от таких факторов, как пол, раса, принадлежность к какой-либо культуре или субкультуре, наличие конкретных социальных обстоятельств и др. Э. Холл в результате своих наблюдений выделил четыре зоны коммуникации [1]:

- 1) интимную – разделяющую достаточно близких людей, не желающих посвящать в свою жизнь третьих лиц;
- 2) личную – расстояние, которое поддерживает индивид при общении между собой и всеми другими людьми;
- 3) социальную – дистанция между людьми при формальном и светском общении;
- 4) публичную – дистанция общения на публичных мероприятиях (собраниях, в аудитории и др.)

Интимная зона коммуникации располагается наиболее близко к телу человека, и в ней он чувствует себя в безопасности. Практически во всех культурах мира вторгаться в чужую интимную зону вообще не принято. Поэтому многие люди с трудом переносят ситуации, когда кто-нибудь без разрешения до них дотрагивается, похлопывает по плечу, а тем более пошлепывает. Человек должен сам определять, кто может быть допущен в его интимную зону. Поэтому тот, кто вторгается в чужую интимную зону, не имея на то разрешения, вызывает сильные отрицательные чувства, вплоть до отвращения.

Учеными доказано, что чем сильнее человеку мешает что-то приближение, тем больше в его крови вырабатывается гормонов борьбы. В такой момент человек, как правило, готовится к самозащите. Это заложено природой, гормоны стресса помогают организму либо справиться с внешней опасностью, либо убежать от нее. Если нет возможности осуществить то или другое, тогда гормон борьбы превращается в «яд».

По этой причине человек, нарушивший интимную зону партнера по общению, причиняет ему и психологический, и физиологический вред.

**Хронемика** – это использование времени в невербальном коммуникативном процессе. Для общения время играет не менее важную роль, чем слова, жесты, позы и дистанции. Восприятие и использование времени является частью невербального общения и весьма существенно отличается в разных культурах.

Исследования хронемики различных культур позволяют выделить две основные модели использования времени: монохронную и полихронную. При монохронной модели время представляется в виде дороги или длинной ленты, разделенной на сегменты. Это разделение времени на части приводит к тому, что человек в данной культуре предпочитает одновременно заниматься только одним делом, а также разделяет время для дела и для эмоциональных контактов.

В полихронной модели нет такого строгого расписания, человек там может заниматься несколькими делами сразу. Время здесь воспринимается в виде пересекающихся спиральных траекторий или в виде круга. Крайним случаем являются культуры, в языках которых вообще нет слов, относящихся ко времени (например, у североамериканских индейцев).

Хронемика также изучает ритм, движение и расчет времени в культуре.

**Тактильное поведение** – сравнительное сопоставление поведения представителей различных культур – позволило установить, что при общении люди разных культур используют разнообразные виды прикосновений к своим собеседникам. К такого рода прикосновениям ученые относят, прежде всего, рукопожатия, поцелуи, поглаживания, похлопывания, объятия и т. п. Как показали наблюдения и исследования, с помощью разного рода прикосновений процесс коммуникации может приобретать различный характер и протекать с различной эффективностью.

Сложилось даже особое научное направление, изучающее значение и роль прикосновений при общении, которое получило название **такесики**. Люди прикасаются друг к другу по равным причинам, разными способами и в разных местах. Ученые, изучающие тактильное поведение людей, считают, что в зависимости от цели и характера прикосновения можно разделить на следующие типы:

- 1) профессиональные – они носят безличный характер, человек при этом воспринимается только как объект общения (осмотр врача);
- 2) ритуальные – рукопожатия, дипломатические поцелуи;

- 3) дружеские;
- 4) любовные.

Прикосновения необходимы человеку, чтобы усиливать или ослаблять процесс общения. Но поведение с использованием прикосновений зависит от целого ряда факторов, среди которых наиболее важными являются культура, принадлежность к женскому или мужскому полу, возраст, статус человека и тип личности. Внутри каждой культуры есть свои правила прикосновений, которые регулируются традициями и обычаями данной культуры, а также принадлежностью взаимодействующих людей к тому или иному полу. Очень часто это зависит от той роли, которые играют мужчина и женщина в соответствующей культуре. Как утверждают результаты исследований различных культур, в одних из них прикосновение очень распространено, а в других оно совсем отсутствует. Культуры, принадлежащие к первому типу, получили название контактных, а ко второму – дистантных.

Непременный атрибут любой встречи и общения – **рукопожатие**. В коммуникации оно может быть очень информативным, особенно его интенсивность и продолжительность. Слишком короткое, вялое рукопожатие очень сухих рук может свидетельствовать о безразличии. Наоборот, весьма продолжительное рукопожатие и слишком влажные руки говорят о сильном волнении, высоком чувстве ответственности.

Затянувшееся рукопожатие (наряду с улыбкой и теплым взглядом) демонстрирует дружелюбие. Однако надолго задерживать руку партнера в своей не стоит: у него может возникнуть чувство раздражения.

Исторически сложилось несколько видов рукопожатий, каждое из которых имеет символическое значение. Рассмотрим их:

- 1) ладонь, повернутая вверх под ладонью партнера, означает готовность подчиниться, бессознательный сигнал тому, чье доминирование признается;
- 2) ладонь, повернутая вниз к ладони партнера, выражает стремление к доминированию, попытку взять ситуацию под свой контроль;
- 3) ладонь ребром вниз (вертикальное положение) фиксирует положение равенства собеседников;
- 4) рукопожатие «перчатка» (две ладони обхватывают одну ладонь собеседника) подчеркивает стремление к искренности, дружелюбию, доверительности.

Умелое и грамотное использование прикосновений может значительно облегчить процесс коммуникации и выразить многие человеческие чувства и настроения, вызвать доверие и расположение партнера.

**Сенсорика** представляет собой тип невербальной коммуникации, основывающийся на чувственном восприятии представителей других культур. Наряду со всеми другими сторонами невербальной коммуникации, отношение к партнеру формируется на основе ощущений органов чувств человека. В зависимости от того, как мы чувствуем запахи, ощущаем вкус, воспринимаем

цветовые и звуковые сочетания, ощущаем тепло тела собеседника, мы строим наше общение с ним. Эти коммуникативные функции человеческих органов чувств позволяют считать их инструментами невербальной коммуникации.

Особенно большое значение в общении имеют **запахи**. Это, прежде всего, запахи тела и используемой человеком косметики. Мы можем отказаться от общения с человеком, если сочтем, что от него плохо пахнет. Те же сложности возникают и в межкультурной коммуникации. Запахи, привычные в одной культуре, могут казаться отвратительными в другой. Особенности национальной кухни также сильно различаются у разных народов. Ароматы традиционной кухни, которые иностранец воспринимает как необычные или отталкивающие, представителям данной культуры могут казаться вполне приемлемыми и привычными.

**Цветовые сочетания**, используемые в разных культурах, также сильно варьируются. Нам могут не нравиться эти сочетания, узоры, они могут казаться слишком яркими или чересчур блеклыми.

**Слуховые предпочтения** также зависят от конкретной культуры. Именно поэтому так сильно отличается музыка у разных народов. Чужая музыка нередко кажется странной, непонятной и некрасивой. Таким образом, рассмотрение элементов невербальной коммуникации помогает лучше понять способы, с помощью которых выражается межкультурный смысл общения. В этом отношении важнейшей особенностью невербальной коммуникации является то, что она осуществляется с помощью всех органов чувств – зрения, слуха, осязания, вкуса, обоняния, – каждый из которых образует свой канал коммуникации.

**Гастика** – раздел невербалики, изучающий культурную роль вкусовых ощущений, ритуалов, традиций, связанных с едой, пищей, кухней как отражением национального менталитета [12]. Пища в процессе исторического развития общества (и конкретно в области регионоведения, этнографии, антропологии, межкультурного и межличностного человеческого общения) не только играет выдающуюся роль, но и относится к важному разделу материальной культуры человечества.

**Паравербальная коммуникация.** Смысл коммуникации во многом зависит от проявления уровня ритма, интонации и тембра голоса, которые используются для непосредственной передачи высказывания.

К паравербальной коммуникации относят графические НСК – особенности почерка, графические дополнения к буквам, заменители букв (&, § и др.), таблицы, схемы, стрелки (все то, что принято называть НЛП-графикой [см. 3]), цвет, разные формы шрифта и др.

Действие паравербальной коммуникации (ее иногда называют авербальной коммуникацией) базируется на использовании механизма ассоциаций человеческой психики. Ассоциации представляют собой способность нашего интеллекта восстанавливать прошлую информацию благодаря свежей инфор-

мации, которая в данный момент принимается человеком (т. е. когда одно представление вызывает другое). Эффект в данном случае достигается благодаря тому, что говорящий создает общее информационное поле взаимодействия, которое помогает собеседнику понимать партнера.

В работе Т. В. Черниговской [12], посвященной исследованию языка как посредника между мозгом, сознанием и миром и отражающей взгляд автора на эволюцию и природу вербального языка, говорится о том, что издаваемые обезьянами звуки представляют собой используемые для коммуникации сигналы. Примечательно, что обнаружилось соответствие между эмоциональными характеристиками этих звуков, которые дали им люди, слышавшие их впервые, и теми эмоциональными состояниями животных, о которых можно судить по формам поведения, характерным для излучения определенных типов сигналов. «Это дает основания для суждения о некоторых признаках звуковых коммуникационных сигналов, которые должны быть однозначно связаны с выражением определенных эмоциональных состояний. Данное исследование существенно для изучения эволюции функции звуковой коммуникации, приводящей к речи человека» [12; с. 117].

Соответственно, можно говорить о том, что определенные характеристики голоса даже без членораздельной речи могут обозначать различные эмоциональные состояния, которые, в свою очередь, носят коммуникативный характер.

Средствами достижения эффективной коммуникации служат следующие характеристики человеческого голоса:

**1. Скорость речи.** Оживленная, бойкая манера говорить, быстрый темп речи свидетельствуют об импульсивности собеседника, его уверенности в своих силах. Напротив, спокойная, медленная манера речи указывает на невозмутимость, рассудительность, основательность говорящего. Заметные колебания скорости речи обнаруживают недостаток уравновешенности, неуверенность, легкую возбудимость человека.

**2. Громкость.** Громкая речь служит индикатором либо искренних побуждений, либо кичливости и самодовольства. В то же время тихая речь указывает на сдержанность, скромность, такт или нехватку жизненной силы, слабость человека. Заметные изменения в громкости свидетельствуют об эмоциональности и волнении собеседника. Как показывает коммуникационная практика, усилению эмоциональности речи в иных случаях способствует отсутствие логических доводов.

**3. Артикуляция.** Ясное и четкое произношение свидетельствует о внутренней дисциплине говорящего, его потребности в ясности. Неясное, расплывчатое произношение говорит об уступчивости, неуверенности, вялости воли.

**4. Высота голоса.** Фальцет зачастую присущ человеку, у которого мышление и речь больше основываются на интеллекте. Грудной голос – признак повышенной естественной эмоциональности, а высокий пронзительный голос – страха и волнения.

**5. Режим речи.** Ритмическое говорение означает богатство чувств, уравновешенность, хорошее настроение. Строго циклическое говорение показывает сильное осознание переживаемого, напряжение воли, дисциплину, педантичность. Угловато-отрывистая манера речи служит выражением трезвого, целесообразного мышления [1, 2, 6, 8, 14, 10].

Паравербальная коммуникация основывается на тональных и тембровых особенностях языка и их использовании в культуре. На этом основании можно выделять тихие и громкие культуры. В Европе, например, американцев осуждают за их манеру говорить слишком громко. Эта их черта вызвана тем обстоятельством, что очень часто для общительных американцев не имеет никакого значения, слушают их речь или нет. Для них гораздо важнее показать свою компетентность и открытость.

В отличие от них, англичане придерживаются совершенно другой точки зрения: они считают, что не следует вмешиваться в чужие дела. Поэтому у них очень развита способность направлять свою речь прямо на нужного партнера и при этом учитывать не только шум, но и расстояние.

Культурно-специфические особенности паравербальной коммуникации выражаются и в скорости речи. Например, финны говорят относительно медленно и с длинными паузами. Эта языковая особенность создала им имидж людей, которые долго думают и неторопливо действуют.

К быстро говорящим культурам относятся носители романского языка (французы, румыны, молдаване, цыгане). По этому показателю немцы занимают среднее положение, хотя скорость речи выше в Берлине и ниже на севере Германии.

К НСК мы также относим манеру одеваться, стиль одежды, прическу, использование окружающих человека предметов.

В отличие от лингвистических средств, выбор говорящим того или иного воплощения НСК отличается непредсказуемостью: так, если интонационное оформление вопроса, будучи уже заложено в языковую структуру, может считаться лингвистическим средством, то его тембральная окраска заранее не известна и является НСК.

НСК могут выполнять следующие функции по отношению к вербальной составляющей высказывания:

- внесение дополнительной информации (в том числе противоречивой, как в случаях произнесения текста, содержащего положительную оценку, с фонационными характеристиками или мимической репрезентацией, несущими значение отрицательного отношения. (Ср. «Слова могли показаться мягкими и даже дружескими, а вот в тоне, которым они были произнесены, однозначно прозвучала резкость» [15, с. 241]);

- замещение вербального элемента (например, через использование отрицательного жеста);

- сочетание с вербальными средствами для выражения общего смысла (так, в русской культуре фраза «Я хочу вот этот зеленый свитер» может сопровождаться указательным жестом).



НСК усваиваются людьми только в естественных условиях при наблюдении, подражании или копировании. Они имеют следующие источники: 1) врожденный; 2) приобретенный при социальном развитии.

Зная виды невербальной коммуникации, можно лучше понять способы их выражения, поскольку коммуникация данного типа осуществляется всеми органами чувств, из которых, собственно, и формируется коммуникативный канал.

Кроме того, зная, что означает каждое движение, взгляд, жест и т. п., можно определить эмоциональное состояние персонажа художественного произведения, понять причины его поведения, разгадать замысел автора, который, описывая невербальную составляющую, создает литературный образ, содержащий подтекст.

Значительная часть человеческих отношений протекает без помощи слов: сообщения отправляются и принимаются посредством движений, с помощью языка тела, который в большинстве своем не контролируется сознанием и потому более информативен при толковании поведения персонажей.

Итак, каждый коммуникативный акт осуществляется посредством знаков, которые могут быть различного вида. Иногда такие НСК называют выразительными движениями. Коммуникативный акт состоит не только из них. К невербальной коммуникации относятся и внешний вид человека, его одежда, внешность; все эти составляющие имеют самостоятельную интерпретацию и участвуют в формировании образа.

НСК передают межличностные отношения и чувства, поддерживают вербальную коммуникацию, заменяют речь в случае необходимости.

Не стоит вырывать НСК из контекста всего произведения, описывающего коммуникативный акт. Только знание невербальных знаков позволит точнее интерпретировать сообщение. При этом группы невербальных знаков легче декодировать, сопоставляя их друг с другом. Целесообразно уделять внимание описанию не только мимики лица и жестикеуляции, но и движениям всего тела, пространственно-временным связям, одежде, всему образу человека, взгляду и другим проявлениям.

Только анализируя все эти признаки, можно получить конкретное значение сообщения в целом или ситуации, описываемой в художественном произведении.

### Литература к § 1

1. Hall E. *Beyond Culture*. Garden City, New York: Anchor Press; Doubleday, 1976.
2. Hall E. *The Hidden Dimension*. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1966.
3. Алдер Г. НЛП-графика. Мышление в рисунках и образах. СПб.: Питер, 2003. 192 с.
4. Багдасарова Н. А. Невербальные формы выражения эмоций в контексте разных культур: универсальное и национальное // Материалы межвузовского семинара по лингвострановедению. МГИМО-Университет, 2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [www.mgimo.ru/files/35232/35232.pdf](http://www.mgimo.ru/files/35232/35232.pdf) (дата обращения: 24.09.2017).

5. *Белинская Е. П., Тихомандрицкая О. А.* Социальная психология. Хрестоматия: учеб. пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2003. 475 с.
6. *Биркенбил В.* Язык интонации, мимики, жестов. СПб.: Питер, 1997. 176 с.
7. *Бороздина Г. В.* Психология делового общения. М.: Деловая книга, 1998. 247 с.
8. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М.: КомКнига, 2006. 238 с.
9. *Конецкая В. П.* Социология коммуникации. М.: МУБУ, 1997. 164 с.
10. *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика в ее соотношении с вербальной: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000.
11. *Лабунская В. А.* Невербальное поведение (социально-перцептивный подход). Ростов-на-Дону: Феникс, 1988. 246 с.
12. *Молчанова Г. Г.* Традиции гасстики как отражение национальной и региональной ценности // Вестник МГУ. 2013. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. № 2.
13. *Морозов В. П.* Искусство и наука общения: невербальная коммуникация. М.: ИП РАН, Центр «Искусство и наука», 1998. 189 с.
14. *Фаст Дж., Холл Э.* Язык тела. Как понять иностранца без слов / пер. с англ. Ю. В. Емельянова. М.: Вече; Персей; АСТ, 1997.
15. *Хокинс П.* Девушка в поезде / пер. В. В. Антонова. М.: АСТ, 2015. 384 с.
16. *Черниговская Т. В.* Как научить мозг учиться: конспект лекции [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otkrytoe-prostranstvo.ru/passed-lecture/tatyana-chernigovskaya-kak-nauchit-mozg-uchitsya/> (дата обращения: 05.03.2017).
17. *Черниговская Т. В.* Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013. 448 с.

## § 2. Жестовые языки и невербальные способы коммуникации

Жест – некоторое действие или движение человеческого тела или его части, имеющее определенное значение или смысл, т. е. являющееся знаком или символом.

*Википедия*

Общее содержание сообщения достигается, как правило, через совокупность лингвистических и паралингвистических средств. Поэтому обучение иностранному языку включает в себя все коммуникативные компетенции: лингвистическую, страноведческую, культурологическую, эмотивную/эмоциональную и паралингвистическую; все они являются объектами методики и входят в процесс иноязычного образования.

Образование – это всегда воспитание, т. е. «приобщение к общественной культуре, формирование направленности личности, превращение человека в творческую индивидуальность, высшим критерием оценки которой является нравственность гуманизма» [16, с. 31].

Процесс иноязычного образования включает в себя познание, которое нацелено на овладение культуроведческим содержанием. В состав последнего входит не только культура народа, собственно факты культуры, язык как своеобразная часть культуры, но и невербальные средства общения, имеющие культурные особенности.

Только на упомянутой выше совокупной базе возможно формирование истинно коммуникативной компетенции, позволяющей ускорить ин(а)культурацию и инсоциализацию обучающегося. Решение этой методологической задачи требует разработки новых учебно-методических проектов и лингвокультурологических справочников предписывающего типа.

Изучение области вербальных и невербальных аспектов коммуникации и перевод их в плоскость методики обучения иностранным языкам и иноязычного образования требует систематизации понятий и представлений о невербальных способах передачи информации, которая может выполнять различные функции. В процессе преподавания иностранных языков должна быть обеспечена способность свободно участвовать в коммуникации, именно поэтому из преподавания не могут быть исключены невербальные способы передачи информации, типичные для общения в естественной языковой среде.

Исследований по невербальной коммуникации достаточно много [21]. Ею занимались как ученые нашей страны, так и зарубежные лингвисты, психологи, педагоги. Исследовались теории происхождения жестового языка, приводились аргументы «за» и «против».

В частности, фундаментальное исследование У. Т. Фитча «Эволюция языка» [20] затрагивает проблемы, связанные с невербальной коммуникацией. В этой работе рассматриваются знаки, предшествующие речи и относящиеся к теории жестового протоязыка. Автор сопоставляет жесты и речь, языки знаков, теорию жестового происхождения языка [2]. При этом У. Т. Фитч приводит аргументы ученых против идеи жестового протоязыка, описывает жесты с точки зрения данных нейронаук, касаясь вопросов латеральности полушарий мозга и зеркальных нейронов [см., напр., 1, 3].

Не ссылаясь на вопросы происхождения жестового языка и различных точек зрения на его возникновение, а принимая за данность его существование в жизни любого человека, необходимо заметить, что во время разговора друг с другом люди сопровождают речь жестами и мимикой, делая это более или менее бессознательно. При этом возникают трудности в подавлении внутри себя подобного рода мышечной активности – даже в том случае, если собеседник ее не видит и не в состоянии зафиксировать эти телодвижения (например, при разговоре по телефону (так, военный, разговаривая по телефону с командиром, невольно вытягивается в «струночку», меняет интонационные характеристики голоса, использует военный подязык). Серьезное изучение жестикуляции (так называемого паралингвистического сопровождения речи) началось с работ Дэвида Макнилла [см., напр., *McNeill, David* (1970). *The Acquisition of Language: The Study of Developmental Psycholinguistics*. New York, USA: Harper & Row; *McNeill, David* (October 1979). *The Conceptual Basis of Language*. New Jersey, USA: Erlbaum / John Wiley & Sons Inc.; *McNeill, David* (February 1987). *Psycholinguistics: A New Approach*. New York, USA; United Kingdom: Harper & Row / HarperCollins College Div; *McNeill, David* (15 January 1996).

Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought. Chicago, Illinois, USA: University of Chicago Press; *McNeill, David* (8 November 2005). *Gesture and Thought*. Chicago, Illinois, USA: University of Chicago Press; *McNeill, David* (30 August 2012). *How Language Began: Gesture and Speech in Human Evolution*. New York, USA; United Kingdom: Cambridge University Press], которые следует рассматривать в качестве введения в проблему.

С точки зрения У. Т. Фитча, существует кардинальное различие между языком знаков, таким как АЯЖ (американский язык жестов), и жестом в разных значениях этого слова. Первый, согласно Фитчу, представляет собой полноценную лингвистическую систему с собственной фонологией, морфологией, синтаксисом и семантикой и, несмотря на значительное сходство с жестикуляцией и пантомимой, не может быть к ним приравнен. Вопреки распространенному заблуждению, жестовые языки – это ни мимика и жесты, ни шифр для разговорного языка, принятого в окружающем обществе. Они встречаются везде, где существуют сообщества глухих, и каждый является отличным от других, полноценным языком, использующим те же типы грамматических средств, что встречаются повсюду в мире устных языков. Например, АЯЖ, используемый глухими в Соединенных Штатах, не сходен с британским английским жестовым языком, но основывается на согласовании и системе родов, которая напоминает языки навахо или банту.

Исследуя языки глухонемых, У. Т. Фитч пишет, что в Никарагуа до последнего времени вообще не существовало жестовых языков, потому что глухие находились в изоляции друг от друга. Когда сандинисты пришли к власти в 1979 г. и реформировали систему образования, были созданы первые школы для глухих. В этих школах делался акцент на «натаскивании» детей в чтении по губам и говорении; результаты, как и следовало ожидать, оказались плачевными.

Во время игр дети придумывали свою жестовую систему, основанную на жестах собственного изобретения, которую они использовали дома среди родных. Очень скоро эта система закрепилась и стала называться *Lenguaje de Signos Nicaragüense* – Никарагуанским жестовым наречием (НЖН).

В наши дни НЖН используется, с разной степенью беглости, глухими молодыми людьми от 17 до 25 лет, которые и разработали этот язык, когда им было 10 и более лет. В основном это пиджин-язык. Каждый использует его по-своему, и «говорящие» больше опираются на детальное перефразирование и наводящие слова, чем на постоянную грамматику.

По наблюдениям автора, дети, ставшие школьниками в возрасте примерно 4 лет, когда НЖН уже был в обиходе, а также дети помладше использовали жестовую речь, которая была более беглой и компактной. Используемые этими детьми жесты отличались большей стилизованностью и меньше напоминали пантомиму.

В самом деле, при внимательном рассмотрении их жестовый язык настолько отличается от НЖН, что имеет другое название: *Idioma de Signos*

Nicaragüense – Никарагуанский жестовый язык (НЖЯ). НЖЯ спонтанно стандартизировался: все младшие дети пользуются им одинаково. Дети привнесли в него много грамматических средств, отсутствующих в НЖН и, таким образом, они намного меньше полагаются на перефразирование. Например, носитель НЖН (пиджин-языка) может сделать жест, обозначающий «говорить с кем-либо», а потом провести рукой с того места, где находится говорящий, к тому месту, где находится слушатель. А носитель НЖЯ видоизменяет сам жест, сокращая его до одного движения с точки, изображающей говорящего, до точки, изображающей слушателя. Это обычный прием в жестовых языках, с формальной точки зрения идентичный изменению окончания у глагола при согласовании в устных языках [17]. Благодаря такой устойчивой грамматике НЖЯ очень выразителен. Ребенок может посмотреть сюрреалистический мультфильм и пересказать его содержание другому ребенку. Дети начинают его использовать в шутках, стишках, рассказках и историях их жизни, так что он становится тем цементом, который удерживает вместе детскую компанию. Язык рождается на наших глазах [17].

Такое подробное цитирование У. Т. Фитча необходимо для того, чтобы лишний раз подчеркнуть мысль, выраженную в работе С. Пинкера, подтверждающую, что языки глухонемых и НСК, используемые в общении, хотя и близки по сути, все-таки принципиально различаются по своему происхождению. Язык глухонемых – скорее искусственный язык, нежели НСК, часть которых заложена у человека на генетическом уровне.

Однако при описании общения глухонемых их мысли становятся понятны за счет авторских вкраплений, которые делают жесты осмысленными и легко декодируются читателем. Интересно с этой точки зрения наблюдение Я. Л. Вишневого, описанное в романе «Одиночество в Сети»<sup>1</sup>:

*Знаешь ли ты, что глухонемые плачут точно так же, как люди, которые нормально слышат и говорят? Они издают совершенно те же самые звуки. Должно быть, плач, вызванный страданиями или радостью, был первое, что выработали люди. Еще до того, как научились говорить. (С. 87–88.)*

*И вдруг мать Натальи вскочила и стала знаками объяснять, что произошло. Никогда до сих пор она не делала это так быстро и так агрессивно. Это поистине было похоже на крик. Думаешь, на языке жестов нельзя кричать? (Там же, с. 92.)*

По мнению У. Т. Фитча, жесты, используемые повседневно, следует подразделить на несколько категорий. Это, с одной стороны, пантомима (при которой субъект имитирует некие объекты или действия подражательно, не прибегая к речевому аккомпанементу), с другой – жестикуляция, синхронно сопровождающая речь (ее паралингвистический аккомпанемент).

---

<sup>1</sup> Одиночество в Сети: роман. СПб.: Издат. дом «Азбука-классика», 2009. 400 с.

В последнюю категорию входят дейктические жесты, распространенные во всех культурах (например, направление указательного пальца на объект, о котором идет речь).

Сюда же относятся иконические жесты, используемые для обозначения пространственных характеристик предмета разговора («Вот такая крупная рыба!»).

Эмблематические жесты (такие как большой палец, поднятый в знак одобрения) относятся к числу конвенциональных, устоявшихся в данной культуре.

Взмахи рук акцентируют ритмический строй высказывания.

Обширный класс паралингвистического аккомпанемента речи составляют жесты метафорические, характер использования которых нелегко описать однозначно. В типичном случае такой жест тесно связан с каким-либо определенным словом, предшествуя ему, но никогда не следуя за ним. В то время как дейктические, иконические и эмблематические жесты обычно оказываются общими для членов данного сообщества, характер движения рук, а также жесты метафорические столь же часто используются носителями разных языков, как и людьми, говорящими на каком-либо одном из них [20, с. 467].

В жестах отражено наше мышление, что подтверждает точку зрения, согласно которой их можно рассматривать как атавизмы неких самых ранних стадий становления коммуникации у людей.

Итак, невербальная коммуникация – поведение, сигнализирующее о характере взаимодействия и об эмоциональных состояниях общающихся индивидов. Невербальная коммуникация является системой невербальных символов, знаков, кодов, используемых для передачи сообщения с большей степенью точности, которая в той или иной степени не зависима от психологических и социально-психологических качеств личности.

По данным исследователей, невербальная коммуникация более информативна и правдива как вид общения, чем вербальная, так как она произвольна и не поддается контролю. С помощью таких невербальных средств общения, как мимика, жест, поза, человек выражает свои чувства, эмоции, настроение, дает оценку происходящим событиям [21].

И. Н. Горелов выделяет различные функции невербалики: социативная (контактоустанавливающая), эмотивная, волюнтативная, коммуникативная, апеллятивная, репрезентативная [7, с. 10].

Однако данный список может быть продолжен, и у разных авторов, исследователей невербальных средств коммуникации, разделение на группы может быть различным [12].

Употребление некоторых НСК, замещающих словоформы, не всегда связано с меньшей затратой физических усилий: иногда НСК более эмоциональны. Кроме того, нельзя забывать, что НСК появились раньше языка; некоторые из них обусловлены генетически (в первую очередь это касается основных невербальных реакций – выражения испуга, радости, гнева и др.). Кроме того, НСК социально и ситуативно обусловлены.

Однако утверждение Г. В. Колшанского о том, что «языковое общение без паралингвистических форм вполне возможно, как <...> и полное развертывание в чисто языковую форму любого коммуникативного акта» [11, с. 7], может быть теоретически правильным (особенно это касается случаев общения глухонемых, незрячих людей, общения по телефону, знакового языка разведчиков и т. д.). Но представить себе коммуникативный акт, акт общения без использования языка, а также языка жестов крайне сложно. Абстрагироваться от интонационного рисунка речи в телефонном разговоре, от мимики, выражения глаз в разговоре слабослышащих людей также крайне трудно. Мимика, интонация, выражение глаз дают дополнительную информацию о контексте (собственно, они и создают его), об участниках диалога. Без НСК в общении не обойтись. Нельзя не согласиться с Г. В. Колшанским, который утверждает, что «использование функциональных и кинетических форм сопровождения звуковой речи <...> является простым следствием антропологического характера языка», связанного с развитием ранее нечленораздельных форм общения в животном мире» [11, с. 78]. Причем использование НСК сохраняется не только у человека с бедным словарным запасом, но и у высокообразованного индивида.

НСК собственно коммуникативной деятельности на участке передачи сообщения проявляют себя как рудименты древнейшего способа общения <...> [11, с. 104]. Система коммуникации у животных состоит в использовании символов, не обладает свойством открытости [10].

Интересен тот факт, что существуют универсальные НСК не только в человеческом обществе в целом, но и общие для животных всех эволюционных ступеней развития. Животные считывают необходимую им информацию при общении с человеком – так же, как и человек понимает «тревожное» метание рыб, «угрожающую» стойку кошки, «доброжелательное» выражение морды собаки.

Еще один момент, связанный с использованием НСК, который, на наш взгляд, является важным, – это замена одного НСК другим, если первый непонятен одному из коммуникантов. Так, внешнюю угрозу можно изобразить с помощью фонации, выразительных телодвижений, рисунков и т. д.

Вообще говоря, по мнению И. Н. Горелова, именно жест и фонация легли в основу человеческой коммуникативной деятельности. «Именно они обладают в ситуации конкретностью, но могут быть сами по себе достаточно глобальными, что необходимо и для образования протопонятий через общение, и для целей номинации в отсутствии объекта номинации...» [7, с. 57].

Сложившаяся веками система использования НСК, как можно полагать, сохранилась в основных своих (универсальных) проявлениях без особых изменений, а возможно, передается генетически (может быть, НСК – это просто практика заучивания, многократное повторение).

Согласно Горелову, система НСК представляет собой «внешнюю моторику функционального базиса речи, обеспечивающего механизмы образования протопонятий, для которых необходимы обобщения наглядных образов» [8, с. 24].

Всякий акт общения не может быть абсолютно нейтральным в эмоциональном плане, причем эмоциональные проявления затрагивают моторику лица, включая губы, язык – весь артикуляторный комплекс. Эмоциональная моторика манифестируется прежде речевой. В принципе, даже почесывание после комариного укуса может иметь отрицательный эмоциональный импульс.

Роль эмоционального реагирования в процессе общения многообразна. Она включает в себя создание первого впечатления о человеке [9], оказание определенного влияния на того, кто является субъектом восприятия эмоций. Таким образом, выделяется связь с сигнальной функцией эмоций. Эмоции в процессе общения выполняют и регулирующую функцию, которая состоит, например, в координации очередности озвучивания тех или иных экспрессивных высказываний.

Исследователи указывают на существование ряда факторов, способных помешать адекватному проявлению эмоций в общении. Выявлен факт, что эмоциональная система труднее поддается контролю со стороны сознания, нежели двигательная [18]. Эмоциональный контроль может успешнее достигаться с помощью мимики и двигательного компонента эмоции в сочетании с такими когнитивными процессами, как воображение и фантазия. Память о прошлом эмоциональном опыте также накладывает ограничение на эмоциональную свободу. Яркие эмоциональные переживания прошлого, представленные в памяти и мыслях, могут сдерживать или, наоборот, побуждать человека. Еще один фактор, ограничивающий эмоциональное общение, – это сложные взаимоотношения между языком и эмоциональной системой. Люди, с точки зрения С. Томкинса, не научены точно демонстрировать собственные эмоциональные переживания [4].

Каждая эмоция имеет свое внешнее выражение (экспрессию), с помощью которой человек сообщает партнеру по общению о собственном состоянии. Взаимопониманию при общении способствует целая гамма выразительных компонентов речи: интонации, ритма, темпа, пауз, повышения и понижения голоса. При существующих индивидуальных различиях человек обладает ограниченным репертуаром мимических выражений, которые он может использовать для передачи своего эмоционального состояния.

Таким образом, наряду со спонтанным выражением эмоций, имеют место эмоциональные реакции, которыми человек способен управлять произвольно, сознательно передавая их окружающим.

Экспрессивное выражение эмоции при взаимодействии людей может частично или полностью подавляться. Например, выражение гнева считается



нарушением социальных норм. Субъект волевым усилием подавляет все внешние проявления, которые сигнализируют о гневе. Произвольные выражения, проявляющиеся при социальной коммуникации, могут не активировать желаемый эмоциональный процесс. Социальная улыбка является одним из примеров произвольного выражения чувств. Она может соответствовать не только переживанию радости, но и целому ряду различных эмоциональных переживаний. Открытое и преднамеренное использование специфического произвольного выражения для активации соответствующего субъективного переживания может быть эффективным, если индивид хочет испытывать побуждаемое чувство.

Невербальное поведение рассматривается как частично представленное самому субъекту общения. Он не видит напряжения своих мышц, экспрессии своего лица. Партнер по взаимодействию может наблюдать за его невербальным репертуаром и формировать психологически многозначный образ. Очевидность невербального поведения для партнера по общению приводит к развитию функций маскировки действительных переживаний и отношений. С целью маскировки своего «Я» человек использует различные приемы невербальной коммуникации. Однако неконтролируемые комплексы движений проявляются в невербальных штампах и привычках [13].

Возвращаясь к экспериментальным исследованиям И. Н. Горелова, необходимо отметить, что:

1) и вербальная, и изобразительная информация перерабатываются с самого начала приема в разных корковых зонах без участия речевой моторики, поступая соответственно через зрительный и слуховой анализаторы; замысел речи конструируется в коре раньше подачи сигналов на речедвигательный анализатор и гораздо раньше начала работы языка, до появления речедвижений [8, с. 62];

2) речевая моторика участвует в переработке, но изобразительная информация обрабатывается быстрее, минуя этап девербализации [7, с. 38–39].

Язык жестов менее избыточен, чем естественный язык. Дело, конечно, не только в отсутствии в нем знаков на уровне флексий или приставок, но и в специфических возможностях. Модальность, например, выражается комплексно, вместе с предметным обозначением – через мимику и движение; предложные конструкции изображаются «предметно», без различия «основного» и «служебного».

Если жест связан с каким-то предметом, то он будет выглядеть одинаково в разных культурах, если является денотатом конкретного предмета, если жест привязан к эмоциям, он может различаться в разных культурах.

НСК могут выполнять все основные функции языковых знаков, т. е. фактически заменять текст. Такого рода замены естественно ведут к определенным деформациям семантико-синтаксического текстового целого; если не воспринимать одновременно с вербальной частью сообщения его невербальный

компонент, обнаруживается семантическое «зияние», нарушающее внутри- и сверхфразовое единство.

По мнению И. Н. Горелова, «процесс выражения мысли можно рассматривать принципиально иначе: невербальная внутренняя программа эксплицируется так, что вербальные средства замещают всякие иные средства общения только в случае, если последние оказываются менее эффективными и экономными при достижении коммуникативных целей [8, с. 70] или наоборот.

Нарушения нормативных синтаксических конструкций могут быть объяснены и тем, что в момент эмоционального возбуждения говорящим утрачивается эффективность механизма контроля: вербализуются фрагменты содержания по мере их готовности к выражению, причем готовность здесь не означает окончательной формально-нормативной готовности. Речь идет о готовности слова, части синтагмы, а не синтаксического целого. Афазиолог мог бы классифицировать многие предложения как продукцию, типичную для «телеграфного стиля» и патологии речи.

Систематические для разговорной речи нарушения, включая и такие, которые редко или вовсе не моделируются в литературе – при всем желании авторов сделать диалог оптимально естественным – поддаются классификации. Можно предположить, что типология нарушений представляет собой одновременно типологическую нормативную систему «внутреннего синтаксиса», «синтаксиса глубинных структур», «глубинных программ». Это «внутреннее синтаксирование» представляет собой систему универсального типа, не зависящую от норм любого национального языка. В пользу такой гипотезы говорят, в частности, однотипное синтаксирование в жестовом языке глухонемых (построенном не на базе национального языка), «аграмматическое» синтаксирование при афазии, синтаксис детской речи и т. д. [8, с. 72–73].

При этом упомянутая ранее семантическая характеристика междометий может быть только глобальной или «фоновой»: междометия выражают эмоции говорящего, а не смысл сообщения, т. е. представляют собой группу «незнаменательной лексики». Естественно, что и жестовые, мимические, пантомимические компоненты сообщения при таком подходе наделяются такими же характеристиками [8, с. 73].

В нашем общении индексные знаки – междометия, мимика, смех и др. – продолжают сосуществовать символически [6, с. 393–394]. Индексный знак, в отличие от символа, не имеет денотата.

Как уже было сказано, общая классификация НСК реализует две функции:

- сопровождение вербальной части сообщения;
- автономное (т. е. не зависимое от вербальной части сообщения) выражение смысла сообщения.

Как известно, вербальная часть сообщения может в ряде случаев интерпретироваться совершенно по-разному, в том числе и с результатом, который можно назвать опровергающим. Весьма часто интерпретация такого рода ока-

зывается возможной только потому, что НСК сопровождения сигнализирует противоположный смысл. В таких случаях мы говорим об «ироническом замечании» или о «фальшивом тоне», о том, что «по глазам было видно, что это не так» и т. п. Такие интерпретации свидетельствуют о чрезвычайно широких автономных возможностях НСК. Они распадаются на три группы: фонационные, мимико-жестовые и пантомимические, смешанные [8, с. 74–75].

И. Н. Горелов утверждает, что:

- 1) указательные значения реализуются, как правило, с помощью жестов;
- 2) описательные значения – жестами и в пантомиме;
- 3) значения побуждения, вопроса, утверждения и отрицания – различными знаками, включая смешанные;
- 4) модальные значения – фонационными средствами, но и некоторыми жестами и мимическими комплексами (одобрение/неодобрение; согласие/несогласие; решительность/нерешительность; сочувствие/равнодушие; восторг/отчаяние; терпеливость/нетерпеливость);
- 5) сложные значения, включающие указания и (или) описания совместно с выражением модальности, – смешанными средствами.

Известны символические однозначные движения, включая пантомимические, которые могут выражать, например, крайнюю степень неодобрения слов собеседника, его или своих действий (с намеком на умственную неполноценность), а также реальную или шутовую угрозу, подтверждение искренности и т. д. [8, с. 76].

Невербальные знаки, сигнализирующие эмоции, соотнесены, конечно, в контексте с определенными денотатами. Иными словами, все они выражают, скажем, не просто «восхищение», а восхищение чем-то определенным [8, с. 76].

Коммуникативных актов, которые состояли бы исключительно из жестов или из слов, не существует. Исключение составляют особые ситуации, в которых для коммуникации используют кодированную систему жестов, как в случае с языком глухонемых или коммуникацией на расстоянии.

Действительно, существуют экстремальные условия общения, при которых вербальная коммуникация невозможна. Каждое действие эквивалентно своим общим речевым значениям: указательное движение = подать, указательное движение = фотография, разведенные руки + удивленный взгляд (поднятые вверх брови и приоткрытый рот) = вы ли это? и т. д. Здесь же можно говорить о жестах военных во время операций (разведывательных), когда жестовый язык полностью заменяет речь. Это относится и к флажному семафору, азбуке Морзе, спортивным жестам и др.

НСК естественным образом в нормальных условиях общения также выражают совершенно конкретные или конситуативные значения (включая абстрактные) единиц, входящих практически в любой класс слов, в любую часть речи.

По мнению некоторых исследователей [см., например, 5], вербальная часть сообщения обычно «накладывается» на предварительно развернутую

схему НСК, так что «сопровождающие НСК» на деле реализуются в акте коммуникации раньше вербальных.

При этом очередность НСК и вербальных компонентов определяется не произволом автора, а естественным механизмом общения: ведь интонационная схема формируется раньше, чем реализуются найденные лексические единицы. То же следует сказать и об эмоциональных выразительных движениях любой физической природы: они манифестируются в акте общения с различной силой, но явно раньше, чем вербальная часть [8, с. 79]. Вербальная часть сообщения накладывается на предварительно выраженную невербальную систему коммуникации.

НСК разной природы и различных разрешающих возможностей, не будучи языковыми, являются речевыми компонентами, способными в акте коммуникации реализовать языковые функции, выступать в качестве означающих тех денотатов, которые в данном контексте не требуют обязательных вербальных обозначений [8, с. 81].

Невербальный интеллект позволяет нам легко и осознанно интерпретировать и использовать универсальный язык жестов. «Если провести современную аналогию, то невербальный интеллект – это как компьютерная программа: потенциал ее огромен, но мы пользуемся лишь незначительной долей приложений, не подозревая о наличии множества иных возможностей, которые помогли бы нам эффективнее взаимодействовать друг с другом и достигать своих целей» [15, с. 6].

Невербальные сигналы – понятие гораздо более емкое, чем давно ставшие привычными стереотипы (скрещенные руки – признак напряженности, скошенный влево взгляд – признак лжи и т. д.). Во всех сферах жизни мы встречаем образы, символы, жесты и поступки, передающие какие-то идеи, мысли, сообщения и эмоции невербальным путем. Мы используем эти приемы также для того, чтобы привлечь к себе внимание, подчеркнуть значимость своих переживаний, усилить воздействие своих слов и выразить то, что невозможно описать языковыми средствами.

Даже языковое общение имеет невербальный компонент: тембр, тональность, модуляция, громкость голоса, длина фраз важны не менее самих слов, равно как паузы и молчание.

В деловом мире в арсенал невербальных средств общения входят такие вещи, как обстановка, в которой проходит встреча, фасад офисного здания, его архитектура, элементы украшения и освещение. Определенный посыл несут и присутствующие в оформлении цвета.

В плане межличностного общения телодвижения, мимика и одежда передают о нас определенную информацию. Но важны и другие детали: ухоженность, наличие или отсутствие татуировок и пирсинга, то, как (и даже где) мы сидим или стоим. В зависимости от вышеперечисленных сигналов нас будут по-разному воспринимать, по-разному интерпретировать наши мысли,

чувства и намерения. Даже такая элементарная мелочь, как привычка носить рюкзак вместо портфеля, может многое рассказать о человеке.

При правильном использовании невербальные сигналы могут невидимой нитью связать наши действия, слова, мысли и стремления в единое целое и привлечь необходимое внимание и поддержку со стороны окружающих. С их помощью укрепляются взаимное доверие и уважение, формируются ощущение комфорта и наилучшая обстановка для максимальной продуктивности.

Все вышесказанное является преамбулой к чтению и анализу художественного текста, отражающего имеющиеся в реальной действительности акты коммуникации, в которых коммуниканты проявляют определенные эмоциональные реакции. Последние выражаются в коммуникативных актах как с помощью невербальных компонентов, так и через комплекс вербальных и невербальных средств коммуникации. Автор текста выступает в роли наблюдателя и фиксирует в тексте коммуникативные акты различного типа. С одной стороны, невербальные компоненты коммуникации отражаются с помощью единиц естественного языка. С другой стороны, писатель отражает в тексте и невербальные компоненты, которые он «считывает», будучи членом данного этноса и социума, с помощью единиц естественного языка, выполняющих метаязыковую функцию: они переводят семиотику невербального кода в систему вербального.

### Литература к § 2

1. *Givón T.* The visual information-processing system as an evolutionary precursor of human language // *The evolution of language out of pre-language* / Ed. by T. Givón, B. F. Malle. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 2002. P. 3–50.
2. *Hewes G. W.* Language origin theories // *Language learning by a chimpanzee: The Lana project*. N. Y., 1977.
3. *Jackendoff R.* Your theory of language evolution depends on your theory of language // *The evolution of human language: biolinguistic perspectives* / R. K. Larson, V. M. Déprez, H. Yamakido (eds). Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 63–72.
4. *Tomkins S. S.* Affect, Imagery, Consciousness // *The positive affects*. 1962. Vol. 1. 522 p.
5. *Барабаничиков В. А., Малкова Т. Н.* Зависимость точности идентификации экспрессии лица от локализации мимических проявлений // *Вопросы психологии*. 1988. № 5. С. 131–140.
6. *Бурлак С. А.* Происхождение языка: разные подходы // *Антропологический форум*. № 19. 2013. С. 3–394.
7. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 104 с.
8. *Горелов И. Н.* Проблема функционального базиса речи в онтогенезе. Челябинск, 1974. 116 с.
9. *Защиринская О. В., Горбунов И. А.* Эмоции в контексте невербальной коммуникации нормально развивающихся подростков и их сверстников с нарушением интеллекта // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. 2009. Сер. 12. Вып. 3. Ч. II. С. 174–185.
10. *Козинцев А. Г.* Зоосемиотика и глоттогенез // *Антропологический форум*. № 19. 2013. С. 326–359.

11. *Колишанский Г. В.* Паралингвистика. Изд. 3-е, стереотип. М.: Изд-во ЛКИ/URSS, 2008. 96 с.
12. *Коццолино М.* Невербальная коммуникация. Теории, функции, язык и знак / пер. с итал. Харьков: Гуманитарный центр, 2009. 248 с.
13. *Лабунская В. А.* Экспрессия человека: общение и межличностное познание. Ростов-на-Дону, 1999. 608 с.
14. *Ланге Г.* Душевные движения. Гнев, ярость. СПб., 2004. 19 с.
15. *Наварро Дж., Скьяра Пойнтер Т.* Громче слов. Как понять невербальные сигналы. Минск: Попурри, 2011. 288 с.
16. *Пассов Е. И.* Методика как наука будущего. Краткая версия новой концепции. СПб.: Златоуст, 2015. 172 с.
17. *Пинкер С.* Язык как инстинкт / пер. с англ.; общ ред. В. Д. Мазо. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 456 с.
18. Психология мотивации и эмоций / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, М. В. Фаликман. М.: АСТ; Астрель, 2009. 704 с.
19. Психология эмоций: тексты / под ред. В. К. Вилюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер. М., 1984. 288 с.
20. *Фитч У. Т.* Эволюция языка / пер. с англ. и науч. ред. Е. Н. Панова. М.: Языки славянской культуры, 2013. 824 с.
21. *Хамищева С. Ф.* Особенности невербальной коммуникации. Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук // Научно-информационный издательский центр и редакция журнала. 2015. Т. 2. № 4. С. 263–267.

### **§ 3. Сущность, функции и роль паралингвистических средств при оформлении художественного текста**

Без использования паралингвистики человек бы не мог до конца понять, осмыслить то, что пытаются передать нам в книгах.  
*Ф. Клюка*

С конца XX века все стремительнее возрастает количество визуальной информации, используемой в коммуникации. Значение визуальной информации огромно. Учеными было подчитано, что около 80 % данных о внешнем мире человек воспринимает посредством зрительного аппарата (этот факт служит одной из причин того, что в большинстве развитых стран развитию и совершенствованию передачи изображений уделяется столь пристальное внимание).

Восприятие художественной литературы – очень тонкий и сложный процесс, особенно если чтение художественного произведения осуществляется иностранцем, который не владеет русским языком в достаточной степени, чтобы понять скрытые смыслы произведения, и которому незнакомы социокультурные реалии страны, куда он приехал для обучения в высшем учебном заведении.

В восприятии художественной литературы В. Г. Белинский выделял три стадии. Первая – «стадия восторга», непосредственное восприятие произведения, т. е. воссоздание и переживание его образов. По словам В. Г. Белинского [6, с. 178],

сначала надо воспринимать произведение «сердцем», а затем уже – «умом». За первой стадией должна следовать вторая, более высокая – «от живого созерцания к абстрактному мышлению» (по Белинскому, «стадия истинного наслаждения»). Абстрактное мышление не убавляет эмоциональности восприятия, но углубляет ее. Третья стадия – влияние художественного произведения на личность читателя.

Данные постулаты, прежде всего, касаются русского читателя, хотя первую и вторую стадии восприятия художественной литературы проходят не все и не всегда. Многие читатели ограничиваются знакомством с сюжетом, «глотают» книги без какого-либо желания критически их осмыслить.

На начальном этапе обучения иностранный учащийся, как правило, мимнет «стадию восторга», поскольку для него чтение художественной литературы – процесс достаточно трудный. Порой тому, кто читает произведение на иностранном языке, постижение смысла, прочитанного не только не доставляет удовольствия, но и превращает этот процесс в самую настоящую муку, представляя собой тяжелую задачу, занимающую много времени, которое тратится на поиск значений незнакомых слов в словаре.

Возникает проблема: как превратить чтение в процесс приятный и полезный? Что может помочь учащемуся (в первую очередь иностранному читателю) получать удовольствие от чтения? Что позволит облегчить понимание художественного произведения, чтобы первая и вторая стадии восприятия художественной литературы стали неотъемлемыми составляющими понимания художественного текста? Как художественное произведение, которое обладает сильным эмоциональным воздействием, имело бы эмоциональную отдачу?

«Читать – значит выявлять смыслы», – говорит Р. Барт [5, с. 400], а возникающие у читателя смыслы устремляются по законам коннотаций к другим смыслам. Читая художественное произведение, читатель знакомится с индивидуальным стилем писателя, пытается расшифровать причину поведения персонажей, выяснить, как влияет описание обстановки на раскрытие образа, что хочет сказать автор произведения, описывая природу, – в общем, читатель анализирует все то, что помогает погрузиться в «скрытый» смысл литературного произведения. Этому способствуют не только вербализованное описание невербального поведения героев, контекстные ситуации, стилистические приемы, используемые автором, но и так называемые средства параграфемии.

Для выявления смысла или замысла создателя художественного произведения необходимо рассмотреть внешний вид самого текста, который является объектом паралингвистического исследования. Можно предположить, что само оформление книги окажет благоприятное воздействие на восприятие и понимание сюжета, который даст толчок к пониманию всего художественного произведения.

Долгое время едва ли не все невербальные средства, которые сопровождают как устную, так и письменную речь, были исключены из компетенции

лингвистики. На сегодняшний день всестороннее изучение языка во всем многообразии его связей с кодами других семиотических систем (невербальным кодом в том числе) стало одной из приоритетных задач языкознания [см., напр., 10].

В последнее десятилетие XX века невербальные средства письменной коммуникации стали изучаться в аспекте художественного оформления текста. Ученых интересовала роль паралингвистических средств в создании целостности стилистической характеристики произведения, в реализации автором его художественного замысла также и через его художественное оформление.

В настоящее время паралингвистические средства интенсивно исследуются в русле параграфематики – особом разделе лингвистики, посвященном письменному языку. Однако круг средств, которые могут быть отнесены к параграфемным, остается достаточно неопределенным [4, 8, 9, 13].

Одна из возможных классификаций была представлена А. Г. Барановым и Л. Б. Паршиным [4], которые предлагают различать три группы параграфемных средств в зависимости от механизмов их создания:

- синграфемные средства (художественно-стилистическое варьирование пунктуационных знаков);
- супраграфемные средства (шрифтовое варьирование);
- топографемные средства (плоскостное варьирование текста) [4, с. 38].

Согласно И. В. Вашуниной, параграфемными средствами могут считаться любые графические средства, употребляющиеся не по правилам орфографии (использование кавычек, дефиса, вставки, зачеркивания и т. д. с целью достижения оригинальности, образности и т. п.) [9].

Одновременно получает распространение более широкое толкование параграфемных средств, где они представлены в виде самых разнообразных невербальных средств письменной речи, участвующих в передаче информации [8, с. 22].

Определяя внешнюю организацию текста, паралингвистические средства образуют так называемое поле паралингвистических средств, входя в систему НЛП-графики. В данное поле входят графическая сегментация текста и его расположение на бумаге, длина строки, пробелы, шрифт, цвет, курсив, разрядка, втяжка, подчеркивающие и отчеркивающие линейки, типографские знаки, графические символы, цифры, вспомогательные знаки, средства иконического языка (рисунок, фотография, карикатура, таблица, схема, чертеж и др.), необычная орфография слов и расстановка пунктуационных знаков, формат бумаги, ширина полей и т. п.

Указанный набор паралингвистических средств не является жестко фиксированным и варьируется в зависимости от характера конкретного текста. Наряду со средствами, имеющими языковую основу, существуют невербальные средства, взаимодействующие с вербальными средствами текста опосредованно (например, пространственная, красочная аранжировка текста).



Следует также учесть, что паралингвистические средства не только представляют собой вспомогательный источник информации, вносящий дополнительное семантическое значение или экспрессивные оттенки его содержания, но могут быть вполне самостоятельны для раскрытия содержания текста, что, кстати, очень важно для иностранного читателя.

Так, например, шрифт или написание слова заглавными буквами могут добавить тексту эмоциональность или этническую окраску, а рисунок, фотография или карикатура способны полностью передать его содержание. Часть паралингвистических средств не имеет прямого отношения к содержанию текста, но создает оптимальные условия для его восприятия (например, формат листа, оттенок и качество бумаги).

Функциональная нагрузка паралингвистических средств различна. Так, курсив и подчеркивающая линейка служат для акцентирования мысли автора, пробелы задают ритм прочтения текста и создают зрительную паузу, а знаки астериска ограничивают абзацы при рубрикации текста.

В зависимости от характера текста функциональная нагрузка отдельных паралингвистических средств может изменяться, расширяться. В драматургических текстах курсив, помимо приведенного выше назначения, применяется для обозначения авторских ремарок и передачи фоноакустических особенностей речи действующих лиц. Если обращаться к рисункам-иллюстрациям, то их функция также различается в зависимости от характера текста.

В научно-техническом патенте иллюстрация служит научно-познавательным целям, а рисунок в рекламе призван заинтересовать адресата, продемонстрировать потребительские качества товара и тем самым побудить покупателя к его приобретению. В ряде случаев паралингвистические средства участвуют лишь во внешнем оформлении текста, охватывая план его выражения, но не оказывая существенного влияния на план его содержания. Эти средства, как правило, не замечаются адресатом. К текстам данного типа относятся тексты рецензий, аннотаций, заявлений и т. п.

Иначе дело обстоит в тех случаях, когда невербальные средства приобретают особую значимость и не только привлекают внимание адресата, но и становятся важным носителем некоей информации, так что полное извлечение информации из текста становится невозможным без их декодирования или верной интерпретации, без определения смысла, который вкладывает автор в свое произведение. Стоит отметить, что все еще не существует единого терминологического понятия для такого явления, как текст, организованный комбинацией естественного языка с элементами других знаковых систем.

Широко известен термин «креолизованные тексты». Это «тексты, фактура которых состоит из двух негомогенных частей, вербальной (языковой, речевой) и невербальной (принадлежащей к другим знаковым системам, нежели естественный язык)» [13, с. 180–181]. Исследователи, принимающие в своих трудах в качестве рабочего данный термин [1, 2, 3, 7], отмечают, что креоли-

зованный текст предстает сложным текстовым образованием, в котором вербальные и невербальные элементы образуют одно визуальное, структурное, смысловое и функциональное целое, нацеленное на комплексное воздействие на адресата.

Однако, несмотря на различия во взглядах на проблему определения креолизованного текста, все ученые сходятся в одном: доминанту поля паралингвистических средств креолизованных текстов образуют иконические (изобразительные) средства. С точки зрения Ч. С. Пирса [11], «иконический знак – это знак, который обладает рядом свойств, присущих обозначаемому им объекту, независимо от того, существует этот объект в действительности или нет». Отношения между знаком и объектом – это отношения подобия; знак оказывается знаком просто в силу того, что ему «случилось быть похожим» на свой объект.

Ч. С. Пирс выделял несколько разновидностей иконического знака:

- образы (или изображения; в данном случае означают «простые качества» означаемого): фотографии, скульптура, живопись, но также и ощущения, вызываемые музыкальными произведениями (например, «Полет шмеля» или «Море» Дебюсси);

- метафоры (кодификация производится по принципу параллелизма между знаком и объектом), этот подкласс активно задействован в театральной практике и литературе;

- диаграммы, схемы, чертежи и другие виды «нефигуративных» изображений, которые Пирс называл «логическими иконическими знаками» (этому виду иконических знаков необязательно иметь предметное сходство с объектом, достаточно аналогии между отношениями частей в самом объекте и в его знаке (этой группой иконических знаков активно пользуется математика).

Иконические знаки интегрированы в вербальное сообщение в содержательном, содержательно-композиционном и содержательно-языковом аспектах. Функционируя в едином семантическом пространстве, взаимодействуя друг с другом, вербальный и иконический компоненты сообщения обеспечивают целостность и связность креолизованного текста, его коммуникативный эффект. Таким образом, в процессе восприятия реципиентом креолизованного текста происходит двойное декодирование заложенной в нем информации, в результате чего создается единый общий концепт (смысл) креолизованного текста.

Итак, креолизованный текст представляет собой текст, состоящий из двух разнородных частей: вербальной и невербальной. К вербальной части креолизованного текста относится его языковая или речевая составляющая, в то время как невербальная часть представлена элементами, принадлежащими к иным знаковым системам, нежели естественный язык.

Таким образом, параграфемика представлена креолизованными текстами, невербальная часть которых может быть репрезентирована иллюстра-

циями как основным элементом, несущим смысловую нагрузку всего художественного произведения.

«...Иллюстрация, – пишет А. А. Сидоров [12], – это выявление средствами изобразительного искусства того образного содержания, которое посредством слова проявляется в литературе... Писатель, описывающий в книге человека, организует в словесных образах весь опыт своего творчества; иллюстратор, до конца поверив в правду, высказанную в художественном литературном образе, рисует облик героя на основании текста, подкрепляя свои представления всем богатством своего личного опыта... Иллюстрация дополняет образ, создавшийся у читателя на основании текста, чеканит его, облакает в плоть четкого видения, неясным зрительным представлениям дает форму полной наглядности»: Иллюстрация используется для передачи эмоциональной атмосферы художественного произведения, визуализации героев повествования, что связано с ее основными функциями: познавательной, воспитательной, дополняющей и эстетической.

1. *Познавательная функция* реализуется посредством отражения в иллюстрациях реалий окружающего мира, способствующих узнаваемости предметов и явлений у русского читателя и объясняющих социокультурные реалии иностранцу.

2. *Воспитательная функция* обеспечивает связь иллюстраций с воспитательной идеей, составляющей основу содержания книги и знакомящей иностранного читателя с основными идеями, приоритетными в смысле нравственных ценностей, характеризующих «русский дух» и оказывающих влияние на становление русского человека.

Те или иные оценочные моменты, отраженные в иллюстрации, более отчетливо понимаются читателем, чем те, которые заложены только в тексте произведения. Это связано с тем, что иллюстрации воздействуют на эмоциональную сферу личности через зрительное восприятие и тем самым формируют определенное отношение к предмету. Следует помнить, что иллюстрация подсказывает читателю общую оценку ситуации независимо от того, как эта ситуация представлена в тексте книги. Поэтому важно, чтобы иллюстрация не противоречила изложенному в статье материалу.

Кроме того, воспитательная функция реализуется за счет показа не всегда понятных из текста связей между явлениями и лицами. Рисунок может помочь читателю расставить акценты, понять суть описанного события.

Наиболее ярко данная функция реализуется в произведениях художественной литературы, однако ее роль велика и в литературе познавательной. Иллюстрации в справочных изданиях помогают читателям осознать связи между предметами и явлениями, объединить изложенные в тексте факты в связную систему. Поэтому крайне важно оснастить справочное издание иллюстрациями, которые четко передадут особенности изображаемого и будут соответствовать и дополнять изложенное в тексте произведения.

3. *Дополняющая функция* иллюстраций связана с возможностью изображения расширить понимание текста, показать часть в границах целого или, наоборот, представить целое составляющими частями. Данная функция тесно связана с воспитательной.

4. *Эстетическая функция* иллюстрации определяется качеством ее исполнения, и тут важным критерием оценки становится критерий художественности.

Как связаны иллюстрации с сюжетом и текстом литературного произведения? Наиболее привычны те рисунки, что непосредственно связаны с сюжетом, изображающие то, что происходит в определенный момент в определенном месте. Но существуют и иллюстрации, где связь с сюжетом усложнена, имеет другой характер. Например, портретные иллюстрации не относятся к какому-либо конкретному эпизоду. На такой иллюстрации художник показывает героя, сопоставляя и обобщая все, что говорится о нем на различных страницах литературного произведения.

Другой тип усложненной связи – многоплановое изображение. «Во всякой композиции интересно создавать многоплановость во времени и в пространстве», – говорил Фаворский [15], который широко и всегда по-разному пользовался этим приемом. На гравюре к «Слову о полку Игореве» тяжелая битва показана в самом разгаре, а в окаймляющий орнамент включено изображение стянутых путами соколов, которое, символизируя плененных храбрых русичей, рассказывает об ее исходе; здесь пластическая многоплановость изображения соответствует сюжетной многоплановости, что придает иллюстрации эпический характер и отвечает характеру литературного произведения.

Существуют и такие иллюстрации, цель которых гораздо скромнее – показать читателю незнакомые ему обстановку и реалии той или другой эпохи, той или другой страны и т. п. Это особенно важно для иностранного читателя.

Возможна и гораздо более развернутая система иллюстрирования, когда в книге помещается ряд (сюита) иллюстраций. В этом случае художник дает углубленную психологическую характеристику героев произведения, изображает наиболее яркие эпизоды, показывает бытовую обстановку и пейзаж.

Произведение художественной литературы может сопровождаться документальными иллюстрациями. Таковы, например, фотоснимки рукописей и прижизненных изданий, портреты связанных с писателем людей; в изданиях драматических произведений это фотографии выдающихся исполнителей. Документальные иллюстрации необходимы и в академических (научных) изданиях. Такие иллюстрации часто представляют большой интерес для читателя, но все же не имеют той органической связи с литературным произведением, которая характерна для иллюстраций художественных.

«Дом странных детей» – дебютный роман американского писателя Ренсома Риггза, опубликованный в 2012 году и попавший впоследствии в список бестселлеров по версии The New York Times. Особенностью данной книги

является то, что она проиллюстрирована старинными фотографиями, которые собирали сам писатель и его друзья. Именно они послужили для автора источником вдохновения при написании романа.

Согласно Деборе Нетбёрн в ее статье для газеты *Los Angeles Times*, лучшая часть романа – это «целая россыпь черно-белых фотографий во всех частях книги». Эти фото зачастую интересны сами по себе, поскольку на них запечатлены то разного рода странности, то вполне обыденные вещи, но снятые с нетипичных ракурсов. Некоторые снимки очень атмосферны (атмосферность – это те «кирпичики», из которых состоит художественная игра: графика, музыка, звук, сюжет, видеовставки, главные герои и пр.), другие притягивают каким-то внутренним напряжением или откровенно необычными образами и позами, в которых застыли запечатленные на фото фигуры. Такова, например, малышка, одиноко стоящая у пруда, на поверхности которого отражаются две разные девочки. А вот два мальчика, наряженные в белые костюмы с масками, покроем которых создает ощущение странности и абсурда. Подобные фотографии по-разному воспринимаются, но неизменно «работают» на произведение.

На фото часто изображены действующие лица, поэтому читатель самым наглядным образом знакомится с ними, погружаясь в атмосферу романа. Это отличный прием, который работает во многом благодаря содержанию фотоснимков, их атмосферности и необычности. Фотографии не просто выполняют описанные выше функции. Будучи вплетены в сюжет, они имеют в повествовании свое (порой очень важное) значение. Роман без снимков воспринимался бы совершенно иначе. Фотографии включены в роман настолько органично и играют такую роль, что без них «Дом странных детей» представить было бы сложно.

Особый вид художественно-документальных иллюстраций – репродукции произведений изобразительного искусства, которые, хотя и не связаны непосредственно с сюжетом литературного произведения, но раскрывают дух описываемой в нем эпохи. Пример удачного применения такой системы – иллюстрации к книге Ш. Де Костера «Легенда о Тиле Уленшпигеле» («Художественная литература», 1978), основой которых являются главным образом старинные офорты по картинам П. Брейгеля.

Важен ритм иллюстрирования: он должен согласовываться с ритмом развертывания сюжета литературного произведения.

Цвет в художественной иллюстрации может быть монохромным и смешанным. Возможна бесконечная череда его вариантов: в зависимости от задачи он передает состояние, настроение или ассоциативно работает на образ, что является выбором художника.

Иллюстратор не преследует целей сопровождать текст дублирующим, буквальным изображением. Его задача – дать наиболее глубокое постижение

архитектоники книги, ее материала, смысла. В его распоряжении и метафора, и аллегория, и иносказание; всё это предполагает поиск средств, усиливающих и развивающих образный строй книги. Иллюстратор, по сути дела, является соавтором и предъявляет свою концепцию – собственное видение текста.

Важнейшие внешние элементы книги – формат, обложка, переплет, суперобложка – обеспечивают целесообразную компоновку излагаемого материала, выполняя не только информационную, но и рекламно-пропагандистскую функцию, вводят читателя в сюжет книги и украшают ее.

Выбор формата книги зависит от характера помещенного в книге литературного и изобразительного материала; он обеспечивает целесообразную компоновку этого материала на ее страницах и разворотах и соответствует целевому и читательскому назначению книги, условиям, в которых читатели будут пользоваться ею. Иногда выбирают формат, несколько отличающийся от оптимального, чтобы выделить книгу или серию из общего потока изданий аналогичного профиля.

Важнейшие внешние элементы книги – обложка и переплет – имеют двойное назначение. Во-первых, они скрепляют листы книги, защищают их от повреждения и грязи и тем самым делают ее достаточно прочной. Во-вторых, они дают читателю первоначальную общую информацию о книге. В этом отношении у внешних элементов книги много общего с титульным листом, но между ними есть и существенная разница. Читатель видит внешние элементы книги не только тогда, когда начинает ее читать, но и когда рассматривает витрины книжного магазина или библиотеки. От первого впечатления часто зависит то, захочет ли он подробнее ознакомиться с книгой.

Таким образом, внешние элементы книги выполняют не только информационную, но и рекламную функцию. Поэтому их оформление должно не только соответствовать виду и целевому назначению издания, но и привлекать внимание читателя, вызывать у него интерес к книге, желание прочитать или купить ее.

Суперобложка используется как полноценный элемент оформления книги, придающий ему особенное изящество и художественную законченность. Она вводит читателя в сюжет книги и украшает ее.

Суммируя сказанное, необходимо добавить, что и автор, и иллюстратор-художник, использующий паралингвистические средства, преследуют единую цель – создать образ художественного текста, помочь читателю в интерпретации художественного произведения, постижении подтекста. Коммуникативно-прагматические нормы паралингвистически активных текстов обуславливают повышенные требования к коммуникативной компетенции участников общения: синтетическое восприятие текста, умение кодировать/декодировать информацию, передаваемую вербальными и невербальными знаками, наличие эстетического вкуса. Соблюдение этих норм ведет к успешному осуществлению коммуникации [14].

Иллюстративный аппарат в учебниках также имеет очень большое значение. Создать правильное представление об изучаемых объектах помогут иллюстрации и элементы НЛП-графики учебника. Кроме того, они помогают активизировать мыслительную деятельность, развивают эстетические чувства. К оформлению современных учебников предъявляются высокие требования: они должны быть эстетичными, информативными и достоверными.

Именно иллюстрация и графические средства, составляющие азбуку НЛП-графики, становятся источником учебной информации. По сути, весь этот аппарат позволяет учащемуся занять активную позицию в обучении, стать его субъектом.

Осталось добавить лишь то, что перед чтением текста преподаватель должен обратить внимание обучающихся на параграфемные средства и объяснить их значение для правильного восприятия и понимания содержания произведения при его первом прочтении.

### Литература к § 3

1. *Анисимова Е. Е.* Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов. М.: Academia, 2003. 128 с.
2. *Анисимова Е. Е.* О целостности и связности креолизованного текста / К постановке проблемы // Филологические науки. 1996. № 5. С. 5–6.
3. *Анисимова Е. Е., Бойко М. А., Ворошилова М. Б.* Креолизованный текст: аспекты изучения. Политическая лингвистика. Вып. 20. Екатеринбург, 2006. С. 180–189
4. *Баранов А. Г., Паршин Л. Б.* Воздействующий потенциал варьирования в сфере метаграфемки // Проблемы эффективности речевой коммуникации. М., 1996. 290 с.
5. *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов / пер. Г. К. Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: трактаты, статьи, эссе. М.: МГУ, 1987. С. 387–422.
6. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу. М.: Современник, 1983. 606 с.
7. *Бойко М. А.* Функциональный анализ средств создания образа страны (на материале немецких политических креолизованных текстов): автореф. дис. канд. филол. наук. Воронеж, 2006. 21 с.
8. *Валуенко Б. В.* Выразительные средства набора в книге. М., 1996. 300 с.
9. *Вашунина И. В.* Коммуникативно-функциональные особенности некодифицированных графических средств. М., 1995. 240 с.
10. *Марышкина Т. Н., Беликова О. В.* Сущность функции и роль паралингвистических средств в тексте. Карагандинский государственный университет им. Е. А. Букетова. VII Междунар. студенч. электронная науч. конф. «Студенческий научный форум 2015». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.scienceforum.ru/2015/> (дата обращения: 26.03.2017).
11. *Пирс Ч. С.* Что такое знак? // Вестник Томского гос. ун-та / пер. с англ. А. А. Аргамаковой. (Сер. Философия. Социология. Политология.) 2009. № 3 (7). С. 88–95 С. 86–87.
12. *Сидоров А. А.* Искусство книги. М.: Дом печати, 1922. 102 с.
13. *Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф.* Креолизованные тексты и их коммуникативная функция // Оптимизация речевого воздействия. М.: Наука, 1999. 205 с.

14. Удод Д. А. Креолизованный текст как особый вид паралингвистически активного текста // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Уфа, январь 2013 г.). Уфа: Лето, 2013. С. 97–99.

15. Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о гравюре / сост. Е. С. Левитин. М.: Книга, 1986. 240 с.

#### **§ 4. Диалог культур с учетом невербальных средств коммуникации и их эмоциональной составляющей при чтении художественного текста**

Мысль – самая мощная после любви сила в мире;  
смелость ума оформлять словами образы;  
то, что отличает мир от хаоса.  
*Соня Шаталова, девочка-аутист, 8 лет*

Данный параграф хотелось бы начать со слов Е. И. Пассова: «Диалог культур есть принцип жизнедеятельности людей. А механизмом диалога является общение», которое возникает в процессе установления взаимопонимания, включающего социальные, мировоззренческие, психологические, лингвистические и технологические аспекты проблемы. Соответственно, целью иноязычного образования должен быть *homo moralis et habilis*, т. е. человек духовный и умелый [34, с. 56–57].

Диалог культур – процесс «творческого мышления» разных культур во времени и в пространстве. Это столкновение и соотнесение различных творческих индивидуальностей, художественных точек зрения. В этой связи М. Бахтин писал: «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину в процессе их диалогического общения» [18, с. 331]. В диалоге человек вкладывает в речь, в слово всего себя, и это слово «входит в диалогическую ткань человеческой жизни, мировой симпозиум» [18, с. 331].

Только в глазах другой культуры чужая культура раскрывает себя полнее и глубже. «Диалог культур», по определению М. М. Бахтина, с одной стороны, исключает абсолютизацию национального момента, что ведет к изоляции национальной культуры, с другой – позволяет любой культуре сохранять свое национальное своеобразие, помогает подчеркнуть значимость каждой культуры. Он предполагает взгляд на родную литературу со стороны. «Диалог культур» не оценивает высоту сопоставляемых культур, а определяет своеобразие каждой из них путем их сопоставления. При этом выявляются, с одной стороны, наднациональное содержание каждой национальной культуры, с другой – характерные для каждой культуры «национальные картины мира». В итоге происходит требуемое расширение духовного, нравственного, эстетического опыта носителя определенной национальной культуры при знакомстве с иной культурой [18].



Диалог культур, осуществляемый при помощи текстов, являет собой высказывания автора относительно происходящих событий, представления, концепции мира и его образы.

Диалог, возникающий при чтении художественного текста, Т. В. Черниговская [48] понимает широко – как взаимодействие и полушарий мозга, и разных культур. Действительно, при чтении художественного текста возникает диалог между читателем и автором произведения; между читателем – представителем одной культуры и автором и (или) персонажами – представителями иной культуры; между художественными образами, принятыми в одной культуре, и образами, характеризующими иную культуру; между смыслами, вкладываемыми автором в текст произведения, и читателем, интерпретирующим художественный текст.

Это бесконечное множество диалогов, возникающих при чтении художественного текста, можно было бы продолжить. Однако важным остается то, о чем говорит Л. С. Выготский [24], – это перерастание диалога «между разными людьми» в «диалог внутри одного мозга», диалог между чувственным и рациональным.

М. М. Бахтин [18] подчеркивает, что «событие жизни текста, то есть его подлинная сущность, всегда развивается на рубеже двух сознаний <...> Диалогические рубежи пересекают все поле живого человеческого мышления» [24].

Ю. М. Лотман уже прямо проводит параллель между двуполушарной структурой человеческого мозга и культурой, указывая на «биполярность как минимальную структуру семиотической организации... на всех уровнях мыслящего механизма» [31].

В. В. Иванов представляет «процессы обмена информацией внутри мозга и внутри общества... как разные стороны единого процесса» [27].

Художественные тексты могут вызывать эмоциональные реакции человека с помощью вербального и невербального кодов. Для читателя, по словам В. С. Библера, они представляют собой процесс «внутреннего диалогизма», являясь «столкновением радикально различных логик мышления» [21].

Кроме того, согласно тому же Библеру [21], диалог как двусторонняя информационная смысловая связь является важнейшей составляющей процесса обучения. При этом можно выделить внутриличностный диалог (противоречие сознания и эмоций), диалог как речевое общение людей (коммуникативная технология) и диалог культурных смыслов, на котором и строится технология диалога культур.

Создание ситуации диалога (по В. В. Серикову [40]) предполагает введение в ситуацию диалога и использование следующих элементов технологии:

1) готовность учащихся к диалогическому общению: диагностика базовых знаний, коммуникативного опыта, установка на самоизложение и восприятие иных точек зрения;

2) поиск опорных мотивов, т. е. тех вопросов и проблем, которые волнуют учащихся и интересны им и позволяют эффективно формировать собственный смысл изучаемого материала;

3) переработка учебного материала в систему проблемно-конфликтных вопросов и задач, что предполагает намеренное обострение коллизий, возвышение их до «вечных» человеческих проблем (задача для преподавателя и обучающихся);

4) продумывание различных вариантов развития сюжетных линий диалога;

5) проектирование способов взаимодействия участников дискуссии, их возможных ролей и условий их принятия обучающимися, что вполне отвечает задачам преодоления отрицательных сторон «клипового мышления»;

6) создание таких ситуаций диалога, для которых трудно заранее предусмотреть поведение его участников (погружения, игровые ситуации, дискуссии и др.). Одним из вариантов игры-задания может быть чтение художественного текста без его концовки с последующими упражнениями по предвидению в соответствии с диалогом культур; в тоже время обсуждение вариантов окончания художественного произведения с позиций представителей различных культур – это творческое задание, которое выполняется письменно или представляется в виде дискуссионного момента.

По мнению В. В. Серикова, методическими особенностями занятия-диалога при чтении и обсуждении художественного текста являются:

1) определение общей учебной проблемы каждым учащимся;

2) формулирование им своего вопроса как загадки, трудности, которая пробуждает мысль, но не снимает проблемы;

3) смысл в постоянном воспроизведении ситуации «ученого незнания», в сгущении своего видения проблемы, своего неустранимого вопроса – парадокса [30, с. 111];

4) выполнение мысленных экспериментов в пространстве образа, выстроенного учащимся [30, с. 112].

Позиция преподавателя состоит в следующем:

1) ставя учебную проблему, преподаватель выслушивает все варианты и определения;

2) преподаватель помогает проявить различные формы логики разных культур, а также выявить точку зрения, поддерживаемую культурными концепциями [30, с. 114].

Данные постулаты могут лечь в основу определения заданий при подготовке к чтению художественной литературы, когда учащийся оказывается в так называемом «промежутке культур» [40, с. 134].

В аспектах культуры и общения невозможно представить текст как монологический или изолированный. По мнению М. М. Бахтина [18], диалогичность предполагает открытость сознания и поведения человека в окружающей реальности, его готовность к общению на равных, дар живого отклика на позиции других людей.

Существуют различные виды диалога, о которых говорят исследователи [18], в первую очередь упоминая разновидность диалога «автор – читатель», когда

читателю приходится прояснять для себя истину, исходящую от автора, принимать его убеждения, взгляды, перенимать его опыт. В данной цепочке пропущено одно важное звено, о котором говорит М. М. Бахтин, – «художественный текст», который можно рассматривать как посредника между автором и читателем. Схема «автор – текст – читатель» предполагает, что читателю известны ранние коды диалога. Читатель может при постижении смысла произведения не только обогатить свой опыт, но и поделиться элементами собственного воззрения на мир.

Р. Барт отводит читателю роль активного участника диалога в литературном процессе и отмечает, что для полноценной дешифровки текста читатель должен быть литературно подготовлен. Таким образом, восприятие текста также является диалогизированным явлением и предполагает наличие «своего» и «чужого» [17].

Собственное мироощущение читателя, а также эмоциональный фон, который приобретает процесс чтения, представляют собой столкновение различных культур, социумов, внутренних психических характеристик человека, вызывая появление эмоционального отклика на визуальный образ книги, действия персонажей, скрытые смыслы их поведения, пейзажные зарисовки и т. д.

Описание в художественном произведении невербального поведения персонажа также является базой для диалога культур, поскольку вербализация невербального поведения вносит подтекстовые нюансы, раскрывающие причины поступков героев. Неподготовленный читатель может испытывать трудности при восприятии художественного повествования, а культурные различия могут стать причиной появления негативных эмоций при неправильном толковании текста.

Однако для их адекватного толкования необходимо знание функций НСК и соответствующего им эмоционального подтекста. Описать функции языка тела довольно трудно, поскольку, как уже было сказано, «невербальное поведение может играть самые разные роли в зависимости от ситуации и интерактивного контекста» [13]. В одних условиях невербальная коммуникация доминирует над вербальной, а в других выполняет вспомогательную и интегрирующую функции.

Внутри художественного произведения может содержаться описание диалогов персонажей. Наряду с вышеупомянутым диалогом «автор – читатель» (через художественный текст), существует вербализованное описание речи героев, сопровождаемой невербальными компонентами. Их вербализация может раскрывать причины поведения героев, служить ориентировкой при восприятии эмоционального состояния общающихся, поскольку невербальные сигналы сообщают об эмоциях более убедительно [9].

Диалог – форма речи, которая характеризуется сменой высказываний двух говорящих. Каждое высказывание, называемое репликой, обращено к собеседнику.

Диалог выполняет одну важную функцию: он воспроизводит живую речь, характеризующую персонажей. При этом важную роль в диалоге выполняют авторские ремарки, комментарии, направляющие читательское восприятие. В диалоге обычно раскрываются характеры. Это средство создания образа, причем данный образ воплощает в себе подробное описание внешнего и внутреннего облика персонажа.

Художественно-эстетические функции диалогов многообразны; они зависят от индивидуального стиля писателя, от особенностей и норм того или иного жанра и от прочих факторов.

В художественной литературе диалоги выступают как яркий стилистический прием, средство оживления рассказа. Кроме того, они служат ориентировкой в ситуации общения, позволяя раскрыть причины речевого поведения персонажей.

Действительно, когда то, что человек выражает с помощью языка (вербальный канал коммуникации), не соответствует тому, что он выражает с помощью тела (невербальный канал коммуникации), его партнер по взаимодействию обращает больше внимания на невербальные сообщения. Вероятно, это связано с тем, что за языком тела можно непосредственно наблюдать: он находится «на поверхности», его сложнее скрыть.

С другой стороны, существуют определенные социальные и культурные условия, которые налагают запрет на проявление эмоций или контролируют их. В таких случаях отправители действуют согласно стратегиям, которые задают правила проявления или представления эмоций и тем самым выполняют функцию контроля [6]. Личные качества общающихся тоже могут нарушить невербальный код. Так, застенчивый человек будет контролировать проявление эмоций (и положительных, и отрицательных). В данном параграфе необходимо обратиться к некоторым моментам, которые, характеризуя поведение персонажа в конкретной ситуации, помогают раскрыть смысл его поведения в диалоге художественного произведения, способствуя декодированию подтекста.

Иногда коммуникативная ситуация такова, что любой человек, независимо от своего характера, вынужден скрывать положительные эмоции (например, влюбленный не хочет, чтобы его избранник или избранница по какой-либо причине знал(а) о его чувствах).

Порой в этом случае сложно определить истинность эмоций даже при наличии невербальных знаков. Отрицательные отношения – например, явную неприязнь или враждебность – обычно смягчают и контролируют. Однако даже здесь только контекст, характер партнеров, отношения между коммуникантами могут внести коррективы в толкование невербального языка. Именно невербальные сигналы несмотря ни на что в несколько раз сильнее, чем речь, влияют на суждение о превосходстве/подчиненности и дружбе/враждебности, которые субъекты демонстрируют по отношению к другим [1]. В большинстве

случаев вербализация ситуации художественного произведения так или иначе дает возможность читателю понять, какие именно эмоции скрываются за невербальным поведением героя.

При чтении художественного текста читатель должен обратить внимание на одну важную функцию языка тела, состоящую в координации интерактивной последовательности. Она допускает «синхронизацию интервенций участников во время взаимодействия» [28, с. 40].

Как правило, речь сопровождают невербальные вокальные (интонация, паузы, вокализация и т. д.) или кинестетические элементы (позы, жесты, мимика, взгляд), которые дают собеседникам важную информацию о человеческом взаимодействии и соблюдении последовательности коммуникации.

Взгляд и жесты могут сигнализировать о желании высказаться – точно так же, как и повышение голоса, которое служит для прерывания высказывания другого. В ходе беседы продолжительная пауза может означать передачу очереди, в то время как короткая пауза может подчеркивать определенный момент в разговоре. Стилистическое толкование молчания предполагает отсутствие вербального сообщения, но не отсутствие коммуникации [39, с. 103].

По мнению Н. Л. Самосюк, постоянные паузы в диалогах, заполненные жестикуляцией, необходимы, чтобы сосредоточить внимание читателя на речевой составляющей диалога [39, с. 104].

Надо сказать, что описание молчания, тишины, пауз всегда контекстуально обусловлено. Их восприятие может менять свое значение в зависимости от ситуации и служит не только для координации последовательности речевых высказываний. Само молчание по характеру может быть угрожающим, дружеским, напряженным. Оно может характеризоваться через оппозицию – неожиданный крик или резкий звук на фоне молчаливых действий героев [39, с. 104].

Описание молчания может выполнять следующую функцию: создавая череду экспрессивных картин, в которых ситуация молчания становится смыслообразующей, автор художественного текста устанавливает атмосферу недосказанности или двусмысленности, что отвечает определенным жанровым характеристикам произведения.

С другой стороны, кинетические аспекты, например движение руками, также имеют большое значение для регулирования интерактивной последовательности.

Иногда жесты героев даются автором без толкования, поскольку они сами по себе несут смысловую нагрузку, а не просто оформляют высказывание. Описание жестов формирует расстановку сил в эпизоде, демонстрирует эмоциональную реакцию героев, их понимание сложившейся ситуации. То есть жесты приобретают значение самостоятельного элемента коммуникации.

Жестикуляция, мимика и все НСК рисуют невербальный образ героя, ложатся в основу его поведения, раскрывая причинно-следственные связи его поступков. Кроме того, авторский рисунок жестов определяет взаимоотноше-

ния героев еще до момента их вербального контакта. «Диалог имеет два вектора направления. С одной стороны, он характеризует соотношение сил внутри эпизода, именно потому, что жест – показатель статуса героя, его эмоционального состояния. А с другой, жест направлен на диалог с читателем, поскольку через понятный читателю (или непонятный, но растолкованный преподавателем – носителем культуры. – *Примеч. авт.*) код жестов формируется система значений, которая позволяет разобраться в запутанных и неоднозначных мотивациях персонажей» [39, с. 104].

Изменения в ходе беседы происходят параллельно соответствующим изменениям в движениях тела. Кроме того, наблюдается взаимная координация в движениях людей, определяемая как синхронность. Невербальная коммуникация позволяет отправителю контролировать и получать обратную связь о получении и интерпретации своего сообщения [7]. С другой стороны, получатель так же может с помощью невербальных сигналов передать отправителю обратную информацию.

Вот как описаны невербальные движения общающихся в романе А. Гавальды «Просто вместе»:

*Она сидела напротив него и улыбалась. Это было ее секретное оружие, ее фирменный прием. Улыбнуться неудобному собеседнику, чтобы сменить тему разговора – никто пока не придумал способа действеннее. На ее беду, доктор играл по тем же правилам. Он поставил локти на стол, сцепил пальцы и обезоруживающе улыбнулся. Видимо, он все же заставит ее ответить* [25, с. 16].

Ученые выделяют и другие функции невербального языка: контроля [13, с. 61], референтную, синтаксическую функцию невербальных сигналов (под которой мы понимаем координацию интерактивной последовательности) и др.

– Кажется, Тим уже закончил.

– Я посмотрел на оживленно беседующих святошу и пастора.

– С чего ты решил?

*Видишь, он сложил ладони домиком? Значит, готов прощаться. Сейчас протянет руку, улыбнется, кивнет на прощание и пойдет к нам* [41, с. 67].

Для того, чтобы ориентироваться в ситуации общения, необходимо знать некоторые закономерности ее воздействия на собеседников (или автора художественного произведения и читателя), так как, по мнению Р. Бендлера и Дж. Гриндера [19], смысл коммуникации заключен в реакции, которую получает человек. Речь пойдет в первую очередь не столько о статических параметрах ориентировки в ситуации общения, сколько об их изменении. Например, важно не столько то, часто ли смотрит собеседник в глаза другому, сколько то, что он перестает это делать или, наоборот, начинает. То, на каком расстоянии люди беседуют, менее существенно по сравнению с тем, что они по ходу беседы сближаются или отдаляются. Даже изменение цвета лица многое сообщает зрителю или читателю об изменении душевного состояния человека.

В. С. Агеев [14], опирающийся на цикл исследований С. Московичи [10], подтверждает, что значима не сама ситуация (позиция), а факт ее изменения (т. е. необходимость новой ориентировки). Так, в романе С. С. Тармашева «Древний. Катастрофа» автор, описывая изменения невербального поведения персонажей в течение одной сцены, дает ориентировку на изменение их эмоционального состояния, происходит так называемое переключение или динамика эмоций:

*...улыбнулась Даша.*

*Она подошла к Александру сзади и обняла его руками за шею, зарывшись губами в волосы на затылке.*

*...Даша принялась шутливо душить мужа.*

*...поднял руки вверх Александр.*

*...он чмокнул ее в щеку.*

Изменение ситуации → изменение эмоций, выраженное НСК.

*Даша нахмурилась.*

*...осторожно подал голос Данилевский.*

*...встревожено поинтересовалась Даша.*

*Александр встал и, усадив жену на стул, принялся мерить шагами кабинет.*

Второе изменение ситуации → изменение эмоций, выраженное НСК.

*...обрадовалась Даша.*

Третье изменение ситуации → изменение эмоций, выраженное НСК.

*Под вопросительным взглядом Даши Данилевский мгновенно смутился и тут же принялся вытирать о халат стекла очков, подслеповато моргая.*

*...физик окончательно запутался и запнулся на полуслове. Страдальчески вздохнув, он нацепил очки и сосредоточился [42, с. 132–133].*

По ее некрасивому лицу прошла быстрая смена гримас: фальшиво-благочестивая, приторно-сладкая, завистливая, злая [15, с. 74]. В данном примере автор дает описание эмоций без уточнения конкретных мимических движений, указывая лишь на внутреннее изменение выражения лица. Однако смена эмоций, сопровождаемая сменой «гримас», раскрывает сиюминутное внутреннее состояние персонажа, что еще раз подтверждает тезис о том, что при описании диалогов персонажей художественного произведения именно невербалика помогает читателю ориентироваться в ситуации, так как в межличностном общении очень важно определить динамику и содержание процесса общения, где каждый из героев является активным субъектом этого процесса, влияет на его семантику.

Очень важно в любой ситуации общения поймать семантическую нить, которая могла бы вывести читателя на нахождение смысла беседы, раскрытие характеров персонажей.

В любой описанной автором ситуации невербальные маяки могут быть общими и понятными или особо значимыми для обучающихся или тех, кто пытается расшифровать смысл диалогов.

Диалоги читателя и автора посредством описания НСК порой вообще не содержат прямой речи; за нее в коммуникативном акте участвуют жесты, телодвижения и др.

*А наши с Селимом руки действительно говорят сейчас более выразительно и откровенно, чем наши голоса.*

*...Руки взлетают почти симметрично, его ладони свободны, движения их плавны, они словно подгребают себе воду, по которой плывет выгода; мои ладони прикрыты, попеременно заняты чашкой кофе, и – отгоняя мух, – отгребают от себя притязания [37, с. 181].*

*На песке в неглубокой яме горел большой костер. Вокруг на стульях сидели девушки в не по размеру больших спортивных фуфайках, строя абсолютное безразличие к стоявшим рядом парням. Парни якобы случайно принимали позы, подчеркивающие размер их бицепсов или скульптурный пресс, и делали вид, что не замечают девушек [41, с. 47].*

Невербальные компоненты могут выполнять и вторичную функцию, являться дополнительными, уточняющими элементами; они могут изменять понимание сообщения читателем.

*Балдуин прогнулся, словно от судороги, еле сдерживая подступившие к глазам слезы, но, почувствовав на себе суровый взгляд Паскаля де Молесма, вспомнил, как ему подобает себя вести.*

*...Рыцарь достал запечатанное сургучом письмо и протянул его императору. Тот уныло взял послание и, даже не взглянув на него, передал Паскалю де Молесму.*

*Затем Балдуин протянул Роберу де Дижону руку, и тот в символическом поцелуе приблизил губы к перстню императора [33, с. 275].*

Некоторые невербальные компоненты общения могут быть издержками собственно коммуникативного поведения:

*...и выдал мне такой злющий взгляд – он умеет вот так, по-настоящему зло взглянуть, исподлобья [46, с. 184].*

*Сигарету она держала очень аристократично, двумя пальцами, между указательным и средним [46, с. 35].*

Отдельные знаки могут быть понятны только конкретным людям:

*Она на минуту застывает на месте, украдкой поднимает глаза наверх, вправо. Он у окна. Он видит ее, и она делает ему знак. Она прикладывает два пальца к своему правому плечу – это их язык, и он понимает его. Она ждет его у себя [35, с. 54].*

*...Ройс имел привычку слегка горбить крепкую спину и, когда отправлялся по церковным или домашним делам, двигался тяжело и неторопливо, словно буйвол, запряженный в прогулочную коляску [49, с. 62].* Ряд авторов говорит по крайней мере о трех аспектах ориентировки в ситуации общения [2, 3, 7, 8, 19, 30, 32 и др.]:

- *пространство* – ориентировка в пространственных условиях общения, т. е. в таких обстоятельствах, которые поддаются зрительному и кинестети-



ческому восприятию (взаимное положение общающихся, положение тел говорящих, мимики и жестикюляции, направление взгляда и его изменения и др.);

- *время* – ориентировка во временных условиях общения;
- *социальные взаимоотношения* – ориентировка в актуальных социальных взаимоотношениях между общающимися.

Все эти ориентировки тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены (так, например, наличие временного дефицита влечет за собой повышение уровня жестикюляции). Основным каналом накопления информации о социальной ситуации общения являются визуальные «маяки», такие как положение тела и т. д. Все эти ориентировки тесно связаны в художественном творчестве, когда писатель дает сопутствующее действию описание взаимного расположения общающихся, положения тел говорящих, их мимики и жестикюляции, направление взгляда и его изменения, времени происходящих событий, раскрывает социальные взаимоотношения героев произведения. Приведем пример:

*Пит повернулся к Рут. Та сидела рядом с мужем, натянутая как струна, взгляд настороженный. Пит понял: Рут опасается, не слишком ли откровенен муж [47, с. 266].*

*Первое мое впечатление от господина Дзэссара, честно говоря, было неблагоприятным. Особенно встревожило меня то, что, поднявшись, он спрятал за спину руки [16, с. 168].*

*Включенный ноутбук лежал у него на коленях, а сам он сидел, прижав правую руку к сердцу, и всматривался в окно. У нее тоже иногда бывало, что, глубоко задумавшись над чем-то, она сидела с отсутствующим взглядом. Веки не опускаются, зрачки расширены и совершенно неподвижны, устремлены в одну точку, как сейчас у него. Но в этом было что-то неестественное. И рука на сердце, и застывший взгляд. На его лице отражалась печаль, почти что боль [23, с. 39–40].*

Одним из основных маяков С. А. Горин [26] считает движение глазных яблок, которое связано с типом мышления человека, с его основным способом обработки внутреннего опыта. Если человеку задают вопрос, требующий обдумывания, он перестает смотреть на собеседника. Он «уходит в себя», обращается к своей памяти, внутреннему опыту, к способности вообразить или сконструировать что-то новое на основании известного.

Взгляд человека показывает, к какой разновидности памяти или внутреннего опыта он прибегает: для зрительных воспоминаний характерен взгляд влево вверх, для конструирования зрительного образа – вправо вверх.

Если взгляд партнера налево по горизонтали соответствует слуховому воспоминанию, то слуховой конструкции соответствует взгляд направо по горизонтали. Память ощущений движения, прикосновения, температуры, напряжения и расслабления мышц, восприятие вкуса и запаха – категория внутреннего опыта, которая называется кинестетической и совпадает с направлением взгляда вправо вниз. Такое направление взгляда соответствует кинестетичес-

кому воспоминанию. Стоит отметить, что конструкций в кинестетике нет: человек не может вообразить ощущения, которых не испытывал в реальной жизни.

Направление взгляда влево вниз свидетельствует о том, что человек занят внутренним диалогом: он задает себе вопросы или что-то говорит себе. Оно совпадает еще и с функцией контроля речи, когда человек тщательно отбирает слова, которые собирается произносить. Такое направление взгляда можно видеть у синхронного переводчика, докладчика, делающего ответственное сообщение, у человека, дающего интервью.

«Взгляд влево вниз [отражает] внутренний диалог, и там есть еще одна функция – контроль речи. Это прекрасно видно в телеинтервью, особенно у людей неопытных или у тех, кто привык постоянно контролировать себя, [боящихся], “как бы не ляпнуть чего лишнего”. По моему опыту телезрителя, это типичное направление взгляда у военных, которые привыкли хранить военную тайну» [26, с. 36].

Эта категория внутреннего опыта называется кинестетической и совпадает с направлением взгляда вправо вниз. Взгляд вправо вниз соответствует кинестетическому воспоминанию. Направление взгляда влево вниз свидетельствует о том, что человек занят внутренним диалогом. Это направление взгляда совпадает еще с функцией контроля речи, когда человек тщательно отбирает слова, которые собирается произносить [24].

Надо сказать, что описание глаз, взгляда, направления взгляда занимает довольно значительное место в художественном творчестве. Б. Акунин в романе «Сокол и Ласточка» выражает собственное мнение относительно выражения глаз:

*Считается, что глаза – замочная скважина души, и в них можно рассмотреть истинную суть человека. Мой опыт этого не подтверждает. Люди тертые обычно следят за своим лицом; иные могут глядеть на вас открыто, умильно, а при случае и подпустить слезу.*

*У меня другая метода. Я определяю нрав и честность по рукам. Язык жестов не менее красноречив, но мало кто даже из отъявленных хитрецов заботится его маскировать [16, с. 168].*

*И вот теперь на него смотрит человек с фотографии. <...> Спокойный, безразлично-обязательный взгляд патологоанатома на труп. Шрецукому стало жутко. [42, с. 17].*

*Александр переводил взгляд с одного директора на другого, пытаюсь прочесть их реакцию по глазам, но руководство бункера никак не выдавало своих эмоций [42, с. 120].*

*Келли в притворном ужасе закатила глаза и махнула рукой в знак бесполезности продолжения спора [42, с. 258].*

*Тут она впервые взглянула на меня по-доброму. Ее глаза говорили: доверься мне, поверь – ну прямо как словами. Смотрит на меня снизу вверх, глаза вроде улыбаются [46, с. 40].*

Он показывал Андриюше бровями, что пора их всех сворачивать. Но Андриюша глазами ему отвечал: «Да ладно тебе, весело же, пусть треплются...» [36, с. 300].

Любое изменение мышечного движения приводит к изменению внутреннего состояния человека.

О том же в своей книге «Из лягушки в принцы» пишут Р. Бендлер и Д. Гриндер [16]. Когда человек конструирует образы, его глаза двигаются вверх и вправо; если же человек о чем-то вспоминает, переживает свой жизненный опыт, то он смотрит вверх и влево.

Это очень важно для читателя, который оценивает ситуацию общения в художественном произведении. Поэтому если есть описание непосредственного наблюдения за участниками беседы, ответ появится в вербализованном описании невербального поведения.

При ориентировке в ситуации общения в художественном произведении важно описание организованного автором пространства, в котором происходит это общение, поскольку проксемика утверждает, что пространство в общении структурируется определенным образом, т. е. что существуют оптимальные «зоны» для различных видов общения, меняющиеся от одной культуры к другой. Обратная связь, в результате которой в общении устанавливается соответствующая дистанция, определяется рядом факторов или (как в нашем исследовании) маяков.

Трактуя смыслы поведения персонажей художественного произведения, необходимо знать некоторые коды, которые помогут оценить поведение героев.

1. Для интимной и личной зон известную роль играют кинестетические факторы, а также ощущение тепла и запаха. Однако главным каналом обратной связи здесь является зрение. Признаком интимной дистанции является различение мелких деталей лица.

2. В пределах личной дистанции ясно видны верхняя или нижняя половины лица, различаются отдельные черты облика человека (исключая поры кожи, сосуды склеры).

3. Социальная дистанция характеризуется следующим: в ее близкой фазе различают лицо собеседника как целого, в дальней – всё тело человека и движения губ.

4. Публичная дистанция – это расстояние, на котором мы легко «схватываем» взглядом несколько человек.

5. Маяком может быть социальный престиж или социальная доминанция собеседника, общий объем общения, его содержание. Совершенно иные данные можно получить, наблюдая за групповым общением, взаимоположением общающихся.

6. Маяк «соперники» зажигается тогда, когда люди садятся напротив друг друга, «сотрудничество» – когда собеседники на одной стороне стола. Обычная беседа, ориентированная на содержание, в том числе случайная, дает

позицию «наискосок» – через угол. Беседа, связанная с действием, дает положение на противоположных сторонах, но не напротив, а слегка по диагонали.

Затронув проблему контакта глаз, остановимся на некоторых деталях. Р. Х. Портер [12] пришел к выводу, что все дело в начальном поведении: смотрел ли один собеседник на другого, а потом отвел глаза, или наоборот. Этот очень важный вывод находит параллель и в исследованиях проксемики.

Направление взгляда и частотность контактов глаз связаны с социальной компетенцией собеседников (осознаваемым статусом). Контакт глаз связан определенной корреляцией с дистанцией общения. По мысли Л. Р. Петерсона и М. Дж. Петерсона, уменьшение дистанции уменьшает контакт глаз (вряд ли это скажешь о влюбленных) [11].

*Слава стрельнул глазами в ее спутника, будто оценил... [4, с. 9].*

*Евгения Алексеевна была большим мастером взгляда, она умела смотреть кротко, колюче, многообещающе, загадочно и презрительно, вступая в молниеносные личные отношения [43, с. 255].*

*Глаза у Евгения Ивановича сделались непроницаемыми. Эту науку, как изменять взгляд, он тоже усвоил отлично. Глаза у него то искрились весельем, то горели озорным огоньком, то вспыхивали гневом, то становились непроницаемыми [44, с. 40–41].*

В работе С. Дункана-младшего дается попытка общего обзора и классификации всех факторов, сигнализирующих об обмене ролями в общении, т. е. о переходе «авторства» от одного собеседника к другому. Это:

- 1) интонации;
- 2) другие паралингвистические приемы;
- 3) телодвижения;
- 4) «социометрические» высказывания;
- 5) синтаксическая законченность речи.

Кроме того, он выделил приемы подавления попыток реципиента взять инициативу в свои руки и приемы реципиента, служащие для поддержания существующего положения дел [5].

Все характеристики поведения собеседника, на которые ориентируется коммуникант, могут быть суммированы в понятиях «негативный климат» и «позитивный климат» [4].

Негативный климат формируется следующими факторами: малый контакт глаз, небольшая роль телодвижений, редуцированные движения рук, отклонение торса в сторону, противоположную собеседнику, общая ориентация тела в сторону от собеседника, отрицательные движения головой.

Позитивный климат включает следующие факторы: высокая степень контакта глаз, улыбки, утвердительные кивки, интенсивное движение рук, наклон тела вперед, «прямая» ориентация тела.

По сути, главным в ситуации ориентировки является установление контакта с собеседником, попытка создать у него ощущение того, что он понят, поскольку с ним разговаривают на его языке, вербальном и невербальном.

Процесс такой «подстройки» к собеседнику включает:

- распознавание маяков, или ключей доступа, к личности собеседника;
- умение взаимодействовать с собеседником разнообразными методами – начиная от движения глаз и кончая использованием различных языковых средств;
- использование собственного сенсорного опыта для распознавания внутреннего опыта собеседника.

Интересным является наблюдение А. А. Реана, Н. В. Бордовской и С. И. Розума. Авторы сравнивают подстройку к каналу ориентации в ситуации общения с собеседником с техникой «айкидо» [22], которая, как и приемы этого вида восточных единоборств, построена не на защите или нападении, а на том, чтобы позволить партнеру сделать то, что он хочет, и усилить его действие.

Собственно, в борьбе это может выглядеть так: вы позволяете противнику замахнуть для удара, подлаживаетесь под его движение и сами движетесь в том же направлении, параллельно пользуясь им для своих целей. Нападение работает против нападающего. В психологическом плане весь механизм действует точно так же.

Установление контакта с собеседником, «подстройка» под него осуществляются с помощью техники «якорения» (термин НЛП). Якорь – любой раздражитель, который включает ряд внутренних реакций и/или действий. Якоря могут быть визуальные, аудиальные, обонятельные и пространственные. Часто бывает достаточно услышать какую-либо мелодию, и мы внезапно переносимся в прошлое, видим, слышим и переживаем то, что было когда-то.

Для установки эффективного якоря необходимо удостовериться, что человек испытывает желаемое ресурсное состояние, чтобы не получился обратного эффекта, который описан в знаменитой книге А. Бёрджеса «Механический апельсин» [20]. В романе идет речь о подростке-преступнике. Чтобы подросток не совершал противоправных действий, психиатры решили показывать ему фильмы ужасов с преступлениями, подобными тем, в которых обвиняли героя книги. При этом несчастный получал удар током, что в результате сделало его совершенно не способным не только участвовать в убийствах и грабежах, но и видеть с экрана телевизора насилие любого рода.

К сожалению, главный герой не смог жить как прежде, еще и по другой причине: его жизнь превратилась в сплошной кошмар, потому что при психиатрической обработке во время показа ужасов или насилия звучала музыка Бетховена. Всякий раз, когда подросток слышал первые звуки запомнившихся ему мелодий во время психиатрических сеансов, он терял сознание и попадал к врачу, так как справиться самостоятельно с обуревающим его кошмарным состоянием он не мог.

Стимулирование звуками произведений любимого героем композитора навсегда закрепило состояние боли и ужаса: внешний стимул нашел сочетание

с внутренним состоянием не в позитивном плане, а в негативном, что совершенно недопустимо при корректном использовании НЛП.

По мнению С. Л. Рубинштейна [38], «выразительные движения – это выразительный “подтекст”... к некоторому тексту, который необходимо знать, чтобы правильно раскрыть смысл подтекста».

Итак, художественный текст представлен двумя типами диалогов:

- автор → читатель (художественный текст – посредник);
- персонаж художественного произведения → его собеседник, где каждое вербальное или невербальное высказывание обращено к тому или иному участнику беседы.

Через диалоги автор может вводить:

- различные описания, уточнения места и времени действия, предшествующие события и т. д.;
- связанные и динамические мотивы, особенно реплики, побуждающие к действию;
- описание пейзажа не «от автора», а словами/ощущениями/глазами персонажей. В этом случае писатель использует дополнительную возможность – передать психологическое состояние своих героев.

Диалог информирует читателя о психологическом состоянии говорящих, а последнее особым образом оформляется в репликах или описаниях ситуации: «ситуация → психологическое состояние → диалог» или «диалог → психологическое состояние → ситуация».

Специфика отражения коммуникативной ситуации в художественном тексте связана в первую очередь с фактором адресата (воспринимающий субъект, читатель) и фактором адресанта (субъект речи, автор). В отличие от естественного диалога, предполагающего наличие говорящего и слушающего, художественный диалог однонаправлен. Он ориентирован на читателя, который получает информацию о всех необходимых компонентах ситуации.

Основными параметрами художественного отражения акта коммуникации, которые могут быть представлены в авторском повествовании, являются: 1) способы презентации персонажей; 2) пресуппозиция и предметно-событийный фон общения; 3) собственно диалог как коммуникативное событие и речевые действия персонажей; 4) невербальные средства речевого общения.

Расширение диалогического фрагмента происходит с помощью авторских ремарок. Они вплетены в повествование в виде кратких пояснений, напоминающих ремарки драматического произведения, с помощью которых автор предлагает читателю определенное видение диалогического процесса: в них содержится указание на особенности речевого поведения персонажа, передаются описание жестикюляции, интонации, модуляций голоса, пространственные позиции персонажей.

Поиску смыслового подтекста художественного произведения способствуют положения НЛП, которые связаны с ориентировкой героев произведе-

ний в ситуации общения. Основой любого коммуникативного акта являются НСК, которые помогают декодировать поведение персонажа при описании его невербальных реакций, эмоций, передаваемых героем с помощью телодвижений. Причем наиболее важным моментом в чтении подтекста представляется описание динамики движений, что способствует декодированию причин поведения героев, их эмоционального состояния.

#### Литература к § 4

1. Archer D., Akert R. M. Words and everything else: Verbal and nonverbal cues in social interpretation // *Journal of Personality and Social Psychology*. 1977. Vol. 35. Pp. 443–449.
2. Argyle M. (ed.) *Social encounters*. Banton: Harmondsworth; Penguin, 1973. 416 p.
3. Argyle M., Dean J. Eye-contact, distance and affiliation // *Sociometry*. 1965. Vol. 28. Pp. 289–304.
4. Brown D., Parks J. C. Interpreting nonverbal behavior. A key to more effective counseling: Review of literature // *Rehabilitation Counseling Bulletin*. 1972. Vol. 15. № 3. Pp. 15–23.
5. Duncan S. Jr. Some signals and rules for taking speaking turns in conversation // *Journal of Personality and Social Psychology*, 1972. Vol. 23, № 2. Pp. 286–287.
6. Ekman P., Friesen W.V., Lutzker D. R. Psychological Reactions to Infantry Basic Training Medicine [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.paulekman.com/wp-content/uploads/2013/07/Psychological-Reactions-To-Infantry-Basic-training.pdf> (дата обращения: 05.08.2017).
7. Kendon A. *Sign Languages of Aboriginal Australia: Cultural, Semiotic and Communicative Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Pp. XVIII + 542.
8. Kendon A. *Conducting Interaction: Patterns of Behavior in Focused Encounters*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 225 p.
9. Mehrabian A. *Nonverbal Communication*. Chicago; IL: Aldine-Atherton, 1972. 236 p.
10. Moscovici S. *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. 1972. 123 p.
11. Peterson L. R., Peterson M. J. Short-term retention of individual verbal items // *Journal of Experimental Psychology*, 1959. Pp. 193–198.
12. Porter R. H., Moore J. D. Human kin recognition by olfactory cues // *Physiology and Behavior*. 1981. № 27. Pp. 493–495.
13. Ricci Bitti P. E., Caterina R. Comportamento non verbale e comunicazione. *Ricerche di Psicologia*. 1994. Vol. 18, № 1. Pp. 74.
14. Агеев В. С. Психологическое исследование социальных стереотипов // *Вопросы психологии*. 1986. № 1. С. 95–101.
15. Акунин Б. *Весь мир – театр: роман*. М.: Захаров, 2010. 432 с.
16. Акунин Б. *Сокол и Ласточка: роман*. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. 624 с.
17. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика: Поэтика* / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
18. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. 424 с.
19. Бендлер Р., Гриндер Дж. *Из лягушек в принцы. Нейролингвистическое программирование*. М.: Корвет, 2010. 176 с.
20. Берджес А. *Механический апельсин*. СПб.: Азбука-классика, 2005. 240 с.
21. Библер В. С. *Диалог культур. (Опыт определения.)* // *Вопросы философии*. 1989. С. 31–42.
22. Бордовская Н. В., Реан А. А. *Педагогика: учебник для вузов*. СПб.: Питер, 2000. 209 с.
23. Вишневецкий Я. Л. *Одиночество в сети: роман*. СПб.: Издат. дом «Азбука-Классика», 2009. 400 с.

24. *Выготский Л. С.* Собр. соч. в 6 т. М.: Педагогика, 1982. Т. 1. С. 292–436.
25. *Гавальда А.* Просто вместе: роман. М.: Астрель, 2010. 537 с.
26. *Горин С. А.* А вы пробовали гипноз? СПб.: Лань, 1995. 80 с.
27. *Иванов В. В.* Чет и нечет: асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978. 185 с.
28. *Коццолино М.* Невербальная коммуникация. Теории, функции, язык и знак. Харьков: Гуманитарный центр, 2009. 248 с.
29. *Крупенин А. А., Крохина И. М.* Эффективный учитель. СПб.: Феникс, 1995. 448 с.
30. *Леонтьев А. А.* Психология общения. 2-е изд., испр. и доп. М.: Смысл, 1997. 365 с.
31. *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. Таллин: Александра, 1992. 472 с.
32. *Мецеракова С. И.* Дидактические основы обучения методу моделирования. Л., 1988. 31 с.
33. *Наварро Х.* Братство Святой Плацаницы: роман. СПб.: Азбука-классика, 2006. 512 с.
34. *Пассов Е. И.* Методика как наука будущего. Краткая версия новой концепции. СПб.: Златоуст, 2015. 172 с.
35. *Робски О.* Эта – Тета: роман. М.: Астрель: АСТ, 2009. 316 с.
36. *Рубина Д.* Белая голубка Кордовы. М.: Эксмо, 2011. 512 с.
37. *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы: роман. М.: ЭКСМО, 2010. 320 с.
38. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2000. 712 с.
39. *Самосюк Н. Л.* Визуальная репрезентация молчания, Или стилистика киножеста в литературе (на материале романа Дениса Лихейма «Остров проклятых») // *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. Scientific journal.* 2015. #9-10. С. 102–107.
40. *Сериков В. В.* Личностно ориентированное образование: Поиск новой парадигмы. М.: 1998. 182 с.
41. *Спаркс Н.* Дорогой Джон: роман. М.: АСТ; Астрель, 2011. 319 с.
42. *Тармашев С. С.* Древний. Катастрофа. М.: Популярная литература, 2009. 312 с.
43. *Улицкая Л. Е.* Сонечка: повести и рассказы. М.: Эксмо, 2009. 272 с.
44. *Устинова Т. В.* От первого до последнего слова: роман. М.: Эксмо, 2008. 352 с.
45. *Устинова Т. В.* Третий четверг ноября: сборник повестей. М.: Эксмо, 2009. 320 с.
46. *Фаулз Дж.* Коллекционер: роман. М.: Эксмо, 2011. 320 с.
47. *Хиггинс Кларк М.* Пока моя красавица спит. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. 320 с.
48. *Черниговская Т. В.* Язык и сознание. М.: Языки славянской культуры, 2013. 448 с.
49. *Честертон Г. К.* Тайна отца Брауна: рассказы. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2011. 320 с.

### Выводы

Невербальное общение – существенный фактор коммуникации любого рода. При невербальном общении используются паралингвистические средства общения, которые передают информацию, истолковываемую определенным образом.

НСК входят в область изучения паралингвистики; они дополняют смысл высказывания, являются источником информации о говорящем (пишущем), включают в себя этнолингвистическую составляющую.

К основным видам невербальной коммуникации относят кинесику, жесты, мимику, окулесику, позы, походку, манеру одеваться. Сюда входят также



дистанция при общении, хронемика, тактильное поведение, такесика, рукопожатие, сенсорика, запахи, цвет, слуховые предпочтения, гастика (вкусовые ощущения, связанные с принятием пищи ритуалы, кухня).

Кроме того, при общении учитывается паравербальная коммуникация: ритм, интонации, тембр голоса, скорость речи, громкость, артикуляция, высота голоса, режим речи.

Этот язык отличается от языка знаков, представляющих собой систему языка глухонемых, который основывается на согласовании и системе родов, типах грамматических средств, что и в устных языках, но не является изобретением работников образования. Язык глухонемых – скорее искусственный язык, тогда как язык телодвижений существует на генетическом уровне. В отличие от основных НСК, язык глухонемых понятен не каждому. Невербальная коммуникация информативна для большинства общающихся: ее нельзя скрыть, ее основные элементы понятны коммуникантам.

Самые распространенные классификации НСК делят все жесты на дейктические, иконические, эмблематические, акцентирующие ритмический строй речи, метафорические.

Любой акт общения не может быть абсолютно нейтральным в эмоциональном плане. В связи с тем, что эмоциональная система труднее поддается контролю со стороны сознания, ее легко распознать с помощью НСК. Каждая эмоция имеет свое внешнее выражение. При этом необходимо помнить, что язык жестов менее избыточен, чем естественный язык.

Общая классификация НСК исходит из таких параметров, как сопровождение вербальной части сообщения и автономное выражение его смысла. При этом очередность НСК и вербальных компонентов определяется естественным механизмом общения.

При чтении и анализе художественного текста, который отражает реальные коммуникативные акты, проявляются определенные эмоциональные реакции. Автор текста выступает в роли наблюдателя и фиксирует в тексте коммуникативные акты различного типа.

Дешифровать скрытые смыслы помогают как вербализация НСК, так и средства параграфемики, входящие в поле НЛП-графики (графическая сегментация текста, его расположение на листе, пробелы, шрифт, цвет, иллюстрации и др.). НСК и все параграфемные средства образуют креолизованный текст, который представляет собой язык или речевые составляющие плюс элементы, входящие в другие знаковые системы. При этом иллюстрации воздействуют на эмоциональную сферу личности через зрительное восприятие, формируя особое отношение к предмету, поскольку иллюстрации выполняют познавательную, воспитательную, дополняющую (для расширения понимания текста), эстетическую функции.

Кроме того, особое значение имеют формат книги, обложка, переплет, суперобложка. При первом знакомстве с книгой первое впечатление зависит

в первую очередь от них, так как именно они определяют то, захочет ли читатель познакомиться с книгой. Помимо этого, внешний облик книги несет функциональную нагрузку при антиципации: читатель пытается предугадать, о чем пойдет речь в данном художественном произведении.

Художественное произведение – это всегда диалог культур, процесс творческого мышления разных культур во времени и пространстве. Только в глазах другой культуры чужая культура раскрывает себя полнее и глубже.

При чтении художественной литературы возникает целый ряд диалогов:

- между читателем и автором произведения;
- читателем – представителем одной культуры и автором – представителем иной культуры;
- между смыслами, заложенными автором в художественные образы, и читателем при интерпретации текста;
- между учащимися и учебным материалом, представленным в виде книги.

Восприятие художественного текста также представляет собой диалогизированное явление. Базой для диалога культур являются вербализованные НСК.

Кроме того, текст содержит диалоги персонажей, которые реализуют характеризующую функцию. Авторские ремарки, сопровождающие диалоги героев, выполняют функцию толкования поведения; при этом автор часто описывает координирующую интерактивную последовательность диалогов героев с помощью описания НСК.

Смысл диалога декодируется не столько в статических параметрах, сколько в их изменении, динамике. Ориентировка в ситуации общения происходит при оценке пространства, времени, социальных взаимоотношений.

Диалог в любом смысле ориентирован на читателя, который получает информацию о всех значимых компонентах ситуации общения.

---

---

## Глава 4. ALTERA LINGUA

### § 1. Внешний образ книги

Книга – вещь, в которой можно сохранить  
знания и чувства людей во времени;  
способ разговора со многими людьми сквозь время.

*Соня Шаталова, девочка-аутист, 8 лет*

Образ книги как художественного произведения имеет внешнюю и содержательную стороны. Книга как материальный объект представляет собой предмет для восприятия, данный в ощущениях. Ощущения – самая первая форма образного отражения (образа) в непосредственно наблюдаемой целостной форме.

Итак, восприятие можно рассматривать как процесс формирования из информации, поступившей через органы чувств, внутреннего образа предмета или явления. Ведущую роль в восприятии материальных объектов играют зрительные, тактильные, кинестетические анализаторы. Наиболее информативными признаками предметов являются их форма, величина, цвет, материал, из которого изготовлена книга или суперобложка, зафиксированные с помощью зрительного восприятия.

Целостная картина художественного текста начинает возникать еще на этапе выбора читателем книги (например, в книжном магазине). Общий эстетический вид художественного произведения влияет на эмоциональный настрой читателя, который лежит в основе выбора (стоит ли покупать данную книгу?).

Здесь речь идет о механизмах непосредственного чувственного познания объекта, которое связано с восприятием, ощущениями (осязанием), визуализацией и другими психическими процессами. Это целостный образ материального предмета, полученный посредством наблюдения.

Восприятие – психический познавательный процесс, направленный на отражение предметов и явлений окружающего мира в совокупности их свойств и состояний. Восприятие оказывает влияние на анализаторы человека (зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и т. д.) [см., напр., 1, 4, 5, 10, 12, 15, 16, 19 и др.].

С помощью зрения человек впервые знакомится с особенностями того или иного предмета, выявляет его свойства и характеристики. Первые впечатления о книге также формируются за счет зрительных образов. В дальнейшем человек начинает осознавать, привлекает ли его внимание данный объект, или он совсем не представляет никакого интереса. Восприятие цветовой гаммы в значительной степени связано с эмоциональной сферой. Каждой личности присуще выбирать для себя определенный цвет в одежде, интерьере, мебели,

книгах. Предпочтение того или иного цвета формируется в результате личностных особенностей, ранее полученного опыта, эстетического вкуса и т. д. [см., напр., 17]. Кроме того, восприятие цвета играет далеко не последнюю роль в развитии памяти, мышления, воображения и речи. Глядя на внешний вид книги, человек уже может составить общее представление о ее содержании.

Представление о том, что может содержаться в книге, связано с воображением, а значит, и с другими познавательными процессами и занимает особое место в познавательной деятельности человека. Благодаря этому процессу человек может предвосхищать ход событий, предвидеть то, что может быть описано в книге, опираясь на ее внешний вид.

Воображение – это процесс мысленного преобразования реальности, способность к построению новых целостных образов действительности путем переработки содержания сложившегося практического, чувственного, интеллектуального и эмоционально-смыслового опыта [9, 11, 13, 16].

Осязание – эволюционно древний вид восприятия. На принятие решений, мыслительный процесс и прочую мозговую деятельность влияют наши органы чувств, в особенности осязание (тактильные ощущения). Например, предпочтительнее и надежнее любой товар (мы также имеем в виду книгу как товар, приобретаемый в магазине) перед покупкой потрогать: это дает определенную информацию о нем. Одного лишь взгляда на продукт бывает недостаточно для получения полной информации. С помощью тактильных ощущений можно воспринимать предмет, даже не глядя на него. Так, тактильные ощущения при прикосновении к обложке книги, к ее страницам создают определенные ощущения (позитивные или негативные). При этом анализ осязания обладает тем преимуществом, что он имеет дело с процессом, существеннейшее содержание которого выступает в форме внешнего движения, легко доступного изучению. Это такой приспособительный процесс, который не осуществляет ни ассимилятивной, ни оборонительной функции; вместе с тем он не вносит и активного изменения в собственно объект. Единственная функция, которую он выполняет, – воспроизведение своей динамикой отражаемого свойства объекта – его величины и формы.

Кстати, величина является важной характеристикой любого объекта. Субъект деятельности всегда обращает внимание на то, какого размера тот или иной предмет. При этом важную роль играют осязательные впечатления и зрительные ощущения, возникающие от того, что индивид держит предмет в руках. Величина и форма книги зависит от ее назначения. Читатель может выбрать книгу карманного размера для чтения, например, в транспорте. Но книга по искусству вряд ли будет интересной, если окажется совсем небольшого размера и на ее страницах будет сложно разобрать репродукцию картины.

Любая деятельность, которую мы выполняем, так или иначе связана с эмоциями и чувствами. Восприятие предметов обязательно проходит через сферу эмоций, и только когда чувства позволяют мозгу усваивать информацию в полной мере, личность имеет возможность полноценно развиваться.

Таким образом, восприятие предметов в психологической науке базируется на нескольких важных компонентах, имеющих неоспоримое значение для личности в целом. Важность эмоций, особенностей восприятия человеком цвета, формы, величины и прочего подчеркивает важность внешнего оформления художественного произведения.

В последнее время, как уже было сказано в предыдущих главах, ученые обратили свое внимание на изучение параграфематики – семиотики текста. Задача параграфематики – изучить и описать не только вербальные знаки текста, но и параграфемы, т. е. невербальные знаки, охарактеризовать их роль, место и функции в тексте, а также способы оформления и представления текста [2, с. 7].

Параграфемные средства выступают в тексте в двух формах: как самостоятельные знаки, внешне обособленные от вербальных, и как способы изображения и расположения буквенных знаков и их сочетаний. Основное назначение параграфем сводится к развертыванию всех возможных способов выражения внутреннего содержания текста по направлению к экспрессивности и мотивированности этого содержания, к оптимальному выявлению его сторон, свойств, оттенков, нюансов. Конкретное содержание, связанное с его восприятием непосредственно через органы чувств (преимущественно зрительные), реализуется в тексте фотографиями, рисунками, чертежами [7].

Паралингвистические реалии в широком смысле являются единицей коммуникации и могут быть представлены в виде поля средств, определяющих внешнюю организацию текста, создающих как бы его «оптический образ». К полю паралингвистических средств относятся «графическая сегментация текста и его расположение на бумаге, шрифтовой и красочный наборы, типографские знаки, цифры, средства иконического языка (рисунки, фотографии, таблицы, схемы и др.), необычное написание и нестандартная расстановка пунктуационных знаков» [3, с. 71]. Все случаи игры с графическими средствами языка можно именовать общим термином графодеривация, а сами единицы – графодериватами [14]. «Способ образования слов, при котором в качестве словообразовательного оператора выступают графические и орфографические средства (графические выделения, знаки препинания и т. п.)», называют также графикацией [6, с. 76].

Термин «паралингвистические реалии» мы используем в широком смысле, разумея под ним все графические средства. Что касается более узкого определения «параграфемные элементы» (об этом подробно говорилось выше), то под ним понимаются средства шрифтового выделения (написание прописными буквами, варьирование шрифтов, сочетание различных алфавитных систем), нестандартное расположение текста и использование пунктуационных знаков (запятой, вопросительного и восклицательного знаков, скобок, кавычек и др.), различных символов (математических, денежных, физических и др.). Параграфемные элементы можно разделить на три основные группы: синграфематика (механизмы пунктуационного варьирования); супраграфематика

(механизмы шрифтового варьирования); топографемика (механизмы варьирования плоскостной синтагматики текста) [8, с. 120–121].

Паралингвистические реалии могут быть как иконической, так и символической природы (физические символы), причем в последнем случае коммуникация возможна только при наличии фоновых знаний, а перевод в другую знаковую систему может быть осуществлен только описательно-языковым способом, иначе нечитаемый символ станет причиной коммуникативного провала [18, с. 129; 2].

Итак, образ книги (внешняя форма, размеры, визуальный образ – обложка, суперобложка, цветовой решение), параграфемные средства формирования общего представления о художественном тексте входят в структуру *altera lingua* (от лат. «второй/другой язык»), будучи составляющими толкования подтекста художественного произведения – продукта художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен замысел его создателя. Внешняя составляющая *altera lingua* участвует в создании художественных образов и подтекста, влияющих на его адекватное понимание реципиентом-читателем.

Кроме того, принцип создания книги, в том числе учебника, должен быть одним из основополагающих, так как именно оформление текста является отправной точкой при создании эмоционального стимула для чтения, помогает осуществлению принципа антиципации и призван вызывать интерес у читателя, желание вникнуть в смысл того, что далее будет изложено в текстовом материале.

### Литература § 1

1. *Абульханова-Славская К. А.* Активность и сознание личности как субъекта деятельности // Психология личности в социалистическом обществе. Активность и развитие личности. М.: Норма, 1994. С. 110–133.

2. *Амири Л. П.* Параграфемные средства языковой игры как паралингвистические реалии в рекламной коммуникации [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.km.ru/referats/335249-paragrafemnye-sredstva-yazykovo-igry-kak-paralingvisticheskie-realii-v-reklamnoi-kommunikats> (дата обращения: 05.03.2017).

3. *Анисимова Е. Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов // Вопросы языкознания. 1992. № 1. С. 71–78.

4. *Анцыферова Л. И.* Психология повседневности, жизненный мир личности и «техники» ее бытия // Психологический журнал. 1993. Т. 14. № 2. С. 3–16.

5. *Гальперин П. Я., Кабыльницкая С. Л.* Экспериментальное формирование внимания. М.: МГУ, 1994. 102 с.

6. *Изотов В. П.* Параметры описания системы способов русского словообразования: монография. Орел: Изд-во Орловского гос. ун-та, 1998. 149 с.

7. *Кавинкина И. Н.* Основы семиотики. Гродно: ГрГУ, 2011. 47 с.

8. *Клюканов И. Э.* К функциональной характеристике графических приемов // Стилистика художественной речи: межвуз. темат. сборник. Калинин: КГУ, 1982. 171 с.

9. *Маклаков А. Г.* Общая психология. М.: Знание, 2005. 592 с.

10. *Мироненко В. В.* Хрестоматия по психологии под ред. профессора А. В. Петровского. 1987. 447 с.
11. *Натадзе Р. Г.* Воображение как фактор поведения. Тбилиси, 1972. 25 с.
12. *Немов Р. С.* Психология. М.: Просвещение; ВЛАДОС, 2001. 496 с.
13. *Полуянов Ю. А.* Воображение и способности. М.: Знание, 2003. 50 с.
14. *Попова Т. В.* Графодеривация в русском словообразовании конца XX – начала XXI в. // Русский язык: исторические судьбы и современность. III Междунар. конгресс исследователей русского языка: труды и материалы. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 230–231.
15. *Рок И.* Введение в зрительное восприятие. Книга первая. М.: Наука, 1990. 240 с.
16. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. СПб: Питер, 2000. 712 с.
17. *Свирепо О. А., Туманова О. С.* Образ, символ, метафора в современной психотерапии. М.: Изд-во Ин-та психотерапии, 2004. 270 с.
18. *Фещенко Л. Г.* Структура рекламного текста: учеб.-практ. пособие. СПб.: Петербургский институт печати, 2003. 232 с.
19. *Янчук В. А.* Интегративно-эклектический подход к анализу социально-психологической феноменологии // Введение в современную социальную психологию. Минск: АСАР, 2005. С. 173–186.

## § 2. Алгоритм чтения художественного произведения

Чтение – сложный когнитивный процесс декодирования символов,  
направленный на понимание текста.  
Средство для усвоения языка, общения,  
обмена информацией и идеями.  
*Википедия*

Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования мира с позиции определенного эстетического идеала. Художественным образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. Художественный образ – это образ искусства, который создается автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности. В то же время смысл художественного образа раскрывается лишь в определенной коммуникативной ситуации, и конечный результат последней зависит от личности, целей и даже настроения человека, а также от конкретной культуры, к которой он принадлежит. Поэтому нередко, по прошествии одного или двух веков с момента создания произведения искусства, оно воспринимается совсем не так, как воспринимали его современники и даже сам автор.

Как уже было сказано, художественное произведение – это сложная система образов, значений, идей, смыслов, подлежащих расшифровке, пониманию и интерпретации в процессе восприятия. Произведение тем совершеннее, чем выше его целостность, чем более значимы его художественные достоинства.

Каждое произведение обладает своим неповторимым «хронотопом» (термин М. Бахтина) – единством места, времени и действия, существенной,

закономерной взаимосвязью временных и пространственных отношений. Естественными формами существования нашего мира являются время и пространство. Однако художественный мир, или мир произведения, всегда в той или иной степени условен: он есть образ действительности. Время и пространство в литературе, таким образом, тоже условны. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же «втягивается» в движение времени, сюжета, истории. В частности, могут изображаться события, происходящие одновременно в разных местах. Столь же просты переходы из одного временного плана в другой (особенно из настоящего в прошлое и обратно).

Время и пространство в литературе прерывисты (дискретны). Литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты, обозначая пропуски формулами типа: «долго ли, коротко ли», «прошло несколько лет» и т. п. Что касается пространства, мгновенная смена пространственно-временных координат (например, перенесение действия из одного города в другой) делает ненужным описание промежуточного пространства (например, дороги). Дискретность же собственно пространства проявляется прежде всего в том, что оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора. Остальная же (как правило, большая) часть «достраивается» в воображении читателя.

Достраивание допущенных описаний из художественного текста происходит у читателя согласно его эстетическим взглядам, опыту, социальным различиям, которые могут варьироваться в зависимости от того, к какой культуре принадлежит читатель.

Непосредственно структура художественного произведения есть упорядоченное множество языковых единиц, языковых знаков (в своем единстве и в своей отдельности), которое моделирует реальную действительность. Этот тезис подтверждает В. А. Жуковский, который еще в 1848 году написал, что «красота художественного произведения состоит в истине выражения, то есть в ясности идеи и в ее гармоническом согласии с материальным художественным ее образом, который, с своей стороны, должен быть согласен с образцом, заимствованным из создания внешнего [5].

Организирующим, «надмодельным» принципом этой структуры, ее исходным элементом является идея, концепт (см., напр., работы В. Демьянкова, В. Колесова, Е. Кубряковой), который представляет собой подтекстовый аспект художественного произведения, его сущностную характеристику. Она в своей основе выше всякого структурного оформления, трудно поддается логическому учету и формализации, составляет надструктурную данность и свидетельствует о том, что художественный текст не есть только структура. Не случайно в древности художественное произведение трактовалось как нечто мистическое, магическое, божественное; в нем усматривалось сочетание рационального и иррационального [4].



Определяя параметры художественного текста с позиции теории коммуникации, исследователи [1, 7, 8] выделяют в данном понятии, наряду с субъективными характеристиками, аспект вербализации авторского замысла. Это позволяет определить художественный текст как «возникающее из специфического (эгоцентрического) внутреннего состояния художника душевное чувственно-понятийное постижение мира в форме речевого высказывания» [1], «коммуникативно-направленное вербальное произведение» [7, 8].

Дешифровка смыслов (смысл слова, диалога, речи, сообщения, знака – понять смысл высказывания) и смысловых потоков художественного произведения входит в систему понимания художественного произведения. По словам А. Р. Лурии, «смысл» – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации. А по мнению Н. С. Валгиной, «смысл – целостное содержание какого-либо высказывания, не сводимое к значениям составляющих его частей и элементов, но само определяющее эти значения» [3, с. 24].

Смысл произведения – понятие широкое и многозначное. Любой художественный текст требует тщательного изучения и может быть по-разному интерпретировано. Каждый реципиент воспринимает произведение через свой опыт и мировоззрение.

О. А. Андреев и Л. Н. Хромов [2] предлагают свой алгоритм чтения текста, разбивая весь процесс на блоки. Позволим себе свою трактовку действий перед началом чтения. Итак, необходимо:

- определить мотивы возникновения интереса к изучению нового текста (это может быть и учебным заданием);
- проанализировать истоки и причины написания художественного произведения на основе изучения биографии писателя, разобраться в развитии событий в тексте, сопоставив ее с историей написания произведения. Знание истории помогает избежать ошибок, найти верный путь для нахождения смыслов, подтекста произведения, а иногда получить ценные сведения;
- суммировать качественные характеристики объекта чтения через сопоставление всех вариантов трактовки смысла, возникших при чтении;
- найти взаимосвязи описанных событий с другими социокультурными событиями;
- составить прогноз развития событий, происходящих в тексте;
- подвести итоги изучения текста [2].

В самом деле, алгоритм восприятия смысла фрагмента текста предполагает осмысление процесса восприятия текста в виде его объемно-образного представления. В алгоритме выделяется ряд аспектов. Идея многократного чтения текста была предложена выдающимися библиографами в XIX в. Каждый текст читается трояким образом: первый раз – читать и не понимать; второй – читать и понимать, что написано; третий – читать и понимать то, что не написано (т. е. то, что подразумевается – подтекст, смысл).

Русская классическая литература отличается богатством внутреннего содержания. Многоаспектность содержания может быть выявлена только в процессе сложного логико-семантического анализа. Предлагаемый О. А. Андреевым и Л. Н. Хромовым алгоритм как раз и решает такую задачу.

Первый аспект – референтно-коммуникативный – репрезентирует начало восприятия текста.

Второй аспект – логико-семантический – это содержание, смысл и логичность изложения.

Третий аспект – это лексика и грамматика. Живость языка определяется словарным запасом, которым располагает тот или иной писатель. Разнообразие лексического состава и является отличительной особенностью хороших текстов. Грамматика не имеет столь существенного значения. Некоторые тексты, отражающие живую речь персонажей, построены с нарушениями грамматики, что не мешает опознавать смысл.

Четвертый аспект – эмоционально-экспрессивный. Он имеет чрезвычайно важное значение. Тексты, построенные однообразно, монотонно, нудно, читаются медленно, без эмоционального отклика. И это имеет отношение не только к текстам художественным. Любые тексты (и учебные прежде всего) должны читаться с интересом.

Завершающий блок – выявление смысла(ов), подтекста [2].

В altera lingua входит весь массив художественных средств:

- использованный автором языковой материал (набор лексико-грамматических структур), их стилистическая окраска;
- микро- и макроконтексты; описания явлений природы, обстановки, исторических и социокультурных факторов, внешности героев, НСК; – в общем, все, что влияет на понимание произведения в целом, трактовка которого происходит с помощью дешифровки подтекста,
- экстралингвистические и параграфические средства, которые влияют и на выбор читателем художественного произведения, и на более полный анализ текста, поскольку усиливают информацию эмоционально.

Вербальное или невербальное послание легче пройдет «встроенные фильтры сознания» и надолго сохранится в памяти потребителя любой информации.

## Литература к § 2

1. Адмони В. Г. Система форм речевого высказывания. СПб.: Наука, 1994. 184 с.
2. Андреев О. А., Хромов Л. Н. Учись быть внимательным. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://yandex.ru/clck/jsredir?from=yandex.ru> (дата обращения: 25.05.2017).
3. Валгина Н. С. Теория текста. М.: Логос, 2003. 173 с.
4. Голякова Л. А. Динамика подтекста художественного произведения (сопоставительный аспект) (Тезисы). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://language.psu.ru/bin/view.cgi?art=0095&th=yes&lang=rus> (дата обращения: 25.05.2017).

5. В. А. Жуковский – критик / сост., вступ. ст. и коммент. Ю. М. Прозорова // О поэте и современном его значении. Письмо к Н. В. Гоголю: статья. М.: Сов. Россия, 1985. 7 с.

6. Лурия А. Р. Язык и сознание / под ред. Е. Д. Хомской. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. 320 с.

7. Маслова В. А. Филологический анализ художественного текста. Минск: Універсітэцкае, 2000. 173 с.

8. Пицальникова В. А. Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1984. 59 с.

### **§ 3. Паралингвистические средства в художественном тексте при описании персонажей**

Тот, кто превращает чувства в слова  
и проникается любовью к существу,  
становится поэтом.

*Мацуо Басё*

Отражение невербальных средств в художественном тексте – сложный и двойственный процесс. С одной стороны, это восприятие невербальных средств в устном общении, с другой – их переосмысление и отражение в тексте вербальными средствами.

Описание невербальных средств в художественном тексте способствует адекватному восприятию читателем произносимых героем реплик и служит изобразительным средством. В художественных текстах через описание различных жестов, телодвижений, мимики передаются индивидуальные особенности героя.

С помощью невербальных средств передается эмоциональное состояние героя. Стилистическая вариативность вербальной презентации невербальных средств в художественном тексте является следствием неограниченности проявлений человеческих эмоций.

Описание невербальной коммуникации в художественном тексте непосредственно связано с коммуникативным процессом. Анализ структуры художественного текста не может не учитывать подобных явлений (прежде всего, при выражении психологического состояния и чувств персонажей произведения). Трансляция переживаний и эмоций персонажей осуществляется не только вербально, но и при помощи средств невербальной коммуникации, причем авторы художественных произведений нередко дают даже более убедительное описание эмоциональной жизни человека, чем это делают психологи.

Проблемы, связанные с представлением невербальных знаков и моделей невербального поведения в художественных текстах, рассматривались в трудах многих отечественных исследователей, таких как Е. Д. Поливанов, Г. В. Колшанский, В. И. Шаховский [6, 12, 15].

Так, В. И. Шаховский считает, что экспликация эмоций художественных коммуникантов происходит либо через прямое их название в авторских ремарках, либо через описание эмоционального языка тела (через описание эмоциональных просодем – фонацем) [1, с. 278].

Все художественные описания легко декодируют испытываемую коммуникантами конкретную эмоцию, даже если она не называется прямо или не дается косвенно за счет эмотивных пропозиций и включенности наблюдателя-читателя в динамику эмоциональных ситуаций как шаговых фрагментов конкретного семейного конфликта. Эмотивные пропозиции, смена эмоциональных ситуаций, набор эмоциональных деталей ситуаций, вербальная упаковка вербальных и авербальных эмотивов, вовлеченность читателя как наблюдателя за какой-либо ситуацией и его эмпатия/антипатия составляют ее эмотивный дискурс.

Естественно, что значительную часть эмоциональных переживаний, состояний и отношений художественные коммуниканты передают читателю через эмотивные речевые акты и соответствующие лексические, грамматические и стилистические решения (повторы, аффективы, эмфазы, риторические вопросы) [14, с. 279].

Суть лингвистического подхода к этим проблемам заключается в привязанности обозначений невербальных компонентов к прагматическим задачам, стоящим перед автором текста. Обозначения эмоций, передаваемых с их помощью, отражают материальный и духовный опыт каждого народа и его языка. Внутреннюю жизнь человека (в том числе и эмоциональную) язык художественной прозы описывает специфическими и весьма разнообразными средствами и способами. Обозначения эмоций, представляющие собой номинацию проявлений невербальной коммуникации, являются выразительным средством в художественном тексте. На основе анализа невербальных компонентов коммуникации были определены их роль и функции, построены классификации, базирующиеся на разных основаниях [14].

Конечное назначение каждой единицы языка – это тот вклад, который вносится ею в образование текста-сообщения. Каждый художественный текст отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. Это отражение мира, которое допускает художественное произведение, имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности связано с идеей произведения, с теми задачами, которые автор ставит перед собой.

Важная роль в отражении действительности отводится персонажу художественного текста. В него автор вкладывает свои идеи, мировоззрение, настроение. В художественном тексте персонажем называется всякое лицо, наделенное внешностью и внутренним содержанием.

Персонаж, по мнению Л. Я. Гинзбург, определяется как «серия последовательных появлений или упоминаний одного лица; изображение его слов, действий, внешних черт, внутренних состояний; повествование о связанных

с ним событиях; авторский анализ» [4, с. 243]. Это не пассивный наблюдатель, а реально действующее в произведении лицо. Главная задача персонажа на этом уровне – построение художественного смысла. Итак, «персонаж художественного текста – действующее лицо в художественном произведении, обладающее отчетливыми чертами характера и поведения, определенным отношением к другим действующим лицам и жизненным явлениям, показанным в произведении» [5].

При характеристике художественного образа-персонажа лингвисты опираются на его психофизиологические свойства как на некий образ. Так, Ю. Д. Апресян выявляет «общую семантику “состава” человека как динамического, деятельного существа, выполняющего три типа действий (физические, интеллектуальные и речевые) и являющегося носителем таких состояний, как восприятие, желание, знания, мнения, эмоции».

Каждый вид деятельности рассматривается как локализованный в определенном органе, выполняющем определенные действия и формирующем нужную реакцию. Ю. Д. Апресян характеризует восемь основных систем человека: физическое восприятие, физиологические состояния, физиологические реакции, физические действия и деятельность, желания, мышление, интеллектуальную деятельность, эмоции, речь [2].

Таким образом, лингвистический анализ художественного образа – персонажа – заключается в исследовании языковых средств (словообразовательных, грамматических, лексических, синтаксических, стилистических), работающих на создание определенного портретного описания, поведения, внутреннего состояния, желаний, целей, речи героя как средоточия нравственно-философской проблематики произведения и воплощения концепции личности автора, идейного содержания произведения.

Чаще всего лингвисты рассматривают персонаж как человека говорящего, т. е. как языковую личность, реализующуюся в определенных коммуникативных ситуациях. Таким образом, художественный образ (персонаж) рассматривается лингвистами в разных аспектах, с точки зрения его внешних и внутренних характеристик (внешности, жестов, поведения, эмоциональных состояний, речи, установок, целей, мотивов и т. д.), реализующихся с помощью средств языка.

Совокупность избранных человеком манеры поведения и средств, с помощью которых он добивается от окружающих его людей желательной для себя оценки его личности, М. Люшер называет сигналами личности [8, с. 4]. Такие сигналы включают в себя не только цветовые предпочтения, но и стиль одежды, хобби, вредные привычки, способ организации жилого пространства, стили речи, определенный выбор машины или домашнего животного и многое другое. Соответственно, для раскрытия характера героя все эти невербальные проявления имеют существенное значение, позволяя извлекать поведенческий подтекст.

Все вышеперечисленное создает внутренний мир персонажа. Внутренний мир проявляет образ души – со всеми ее поисками и ошибками, надеждами и разочарованиями. Он обозначает многогранность человеческой индивидуальности; раскрывает ее нравственный и духовный потенциал.

Внутренний мир персонажа – это художественная структура создания образа человека, а также форма взаимоотношений между персонажем и автором, которая помогает создать образ персонажа как определенной личности [см., напр., 3, 7, 10, 11, 13].

Не будем, впрочем, останавливаться на упомянутых способах раскрытия внутреннего мира героев, но проясним роль невербальных лингвистических средств в изображении внутреннего мира персонажа.

В художественном тексте, как отмечается рядом исследователей, речь изображается художественно. Это изображение касается не только вербальной стороны речи, но и паралингвистических факторов, которые с ней связаны (жест, мимика и указания на них). «И то и другое изображается словами, что обуславливает [или] передачу средств паралингвистического кода средствами лингвистического, или включение одной семиотической системы в другую» [9, с. 7].

Итак, способы изображения внутреннего мира персонажа можно разделить на два способа изображений: «извне» и «изнутри».

Изображение «изнутри» осуществляется через внутренний монолог, воспоминания, воображение, психологический самоанализ, диалог с самим собой, дневники, письма, сны. В этом случае огромные возможности дает повествование от первого лица.

Изображение «извне» – это описание внутреннего мира героя не непосредственно, а через внешние симптомы психологического состояния. Мир, окружающий человека, формирует настроение и отражает его, влияет на поступки и мысли. Это детали быта, жилья, одежды, окружающая природа. Мимика, жесты, речь, рассчитанная на слушателя, походка – все это внешние проявления внутренней жизни героя. Способом психологического анализа «извне» могут быть портрет, деталь, пейзаж и т. д.

Название художественного произведения; имена героев; прямая характеристика героя автором; самохарактеристика героя, а также его описание другими персонажами, его действия, поступки, манеры держаться, мысли, прием изображения окружающей обстановки в жизни персонажа – все это влияет на постижение смысла поступков главных персонажей. Сюда же входят:

- портрет персонажа;
- изображение природы в его жизни;
- показ социальной среды, общества, эпохи, в которых он живет;
- описание тесного окружения персонажа, условий его жизни, его комнаты, дома, улицы и т. п.;
- его собственная художественная речь, его внутреннее состояние.

Существенной стороной художественного текста являются также те стилистические приемы, которые позволяют читателю стать свидетелем внутренней, психологической деятельности персонажей. «Изображение этого процесса может осуществляться двумя путями: через внутренний монолог при полном отсутствии авторского вмешательства в мысли персонажа и посредством контаминирования голосов автора и персонажа в несобственно-прямой речи» [1, с. 15]. В художественном тексте автор очень часто обращает читательское внимание на манеру совершения действий, на формы поведения, т. е. на невербальную составляющую.

Форма невербального поведения персонажа художественного произведения – это не просто набор внешних подробностей совершения того или иного поступка, но некое единство, совокупность, целостность. Невербальное поведение персонажа придает его внутреннему существу (установкам, миропониманию) отчетливость, определенность, законченность и является, наряду с духовным ядром и формами сознания, важнейшей гранью персонажа как целостности, входит в состав мира произведения. Через анализ несловесных форм поведения героя читатель получает возможность более четко уяснить особенности авторской позиции и смысла произведения в целом, глубже понять образ героя. «Невербальные компоненты выполняют в тексте ряд функций. Среди них дополнение и замещение речи, выявление эмоциональных состояний партнеров по коммуникативному процессу, создание эффекта чувственной достоверности бытия» [1, с. 17].

Обычно в любом исследовании за основу берется описание персонажа с помощью вербализации его невербального поведения. На первый план выдвигаются те НСК, которые не имеют явного объяснения тех или иных поступков. Зная систему НСК, читатель понимает и толкует смысл поведения персонажа. Прочтение и интерпретация НСК помогает понять истинные или ложные чувства действующих лиц произведения. Особое внимание следует уделить тем описаниям, которые содержат подчинительный союз «как будто», краткое прилагательное «похоже на», глагол «показалось» и другие, список которых будет дополнен ниже.

Все эти элементы прочтения и трактовки образов оказываются важными при интерпретации художественного образа персонажа.

Таким образом, при восприятии образа персонажа в художественном диалоге необходимо учитывать два контекста: эксплицитный и имплицитный. Последнему, как правило, уделяется особое внимание, так как для поведения действующих лиц особое значение имеет скрытый смысл, который позволяет судить о личности героя.

### Литература к § 3

1. Акимова Г. Н. Экспрессивные свойства синтаксических структур. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1988. 195 с.

2. *Апресян Ю. Д.* Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Вопросы языкознания. 1995. № 1. С. 37–65.
3. *Бахтин М. М.* Язык в художественной литературе // Собр. соч. в 7 т. М., 1997. Т. 5. С. 287–301.
4. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1976. 448 с.
5. *Давлетова Т. А.* Персонаж художественного произведения как языковая личность // Вестник Воронежского государственного университета. (Сер. «Лингвистика и межкультурная коммуникация».) 2016. Вып. 2. С. 11–14.
6. *Колишанский Г. В.* Паралингвистика. М.: Наука, 1974. 81 с.
7. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М.: Наука, 1970. 196 с.
8. *Люшер М.* Сигналы личности. Речевые игры и их мотивы. Воронеж: МОДЭК, 1993. 160 с.
9. *Маслова В. А.* Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста. Минск, 1997. 290 с.
10. *Остудина В. В.* Особенности построения характера в романе // Проблема характера в зарубежной литературе. Свердловск, 1992. 45 с.
11. *Пешико В. Е.* Взаимохарактеристики и внутренняя речь как характерологические средства // Проблема характера в зарубежной литературе. Свердловск, 1985. 28 с.
12. *Поливанов Е. Д.* Статьи по общему языкознанию. М.: Наука, 1968. 376 с.
13. *Свительский В. А.* Между героем и автором // Филологические записки. 1993. Вып. 1. 45 с.
14. *Шаховский В. И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка, Изд. 2-е, испр. и доп. М.: URSS, 2008. 208 с.
15. *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций: моногр. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

## § 4. Специфика раскрытия внутреннего мира персонажа

Литература, благодаря своей образности, имеет возможность изображать душевное состояние человека до мельчайших подробностей.  
<http://fb.ru/article/244850/psihologizm-v-literature---eto-psihologizm-v-literature-opredelenie-i-primeryi>

### 4.1. Вербализация НСК

В широком смысле это понятие означает вербальное (словесное) описание переживаний, чувств, мыслей, поведения.  
*Национальная психологическая энциклопедия*

В данном подразделе особый акцент будет сделан на вербализации НСК, участвующих в описании объектов художественного произведения и входящих в массив всех языковых, стилистических, социокультурных и экстралингвистических средств, составляющих *altera lingua*. Мы исходим из того факта, что художественные тексты могут рассматриваться в качестве моделей реальных жизненных ситуаций.

В широком смысле понятие «вербализация» означает вербальное (словесное) описание переживаний, чувств, мыслей, поведения с описанием НСК.



Вербализация – это процесс выражения через звуковое обозначение символов описания мира.

Отражение невербальных средств в художественном тексте – сложный двойственный процесс. С одной стороны, это восприятие невербальных компонентов в устном общении, с другой – их переосмысление и отражение в тексте вербальными средствами [6, с. 8–9].

Описание невербальных средств в художественном тексте способствует адекватному восприятию читателем произносимых героем реплик и служит изобразительным средством. В художественных текстах путем описания различных жестов, телодвижений и мимики передаются привычки героев, их национальные и индивидуальные особенности, манера говорения, культура общения и другие характеристики. С помощью невербальных средств изображается психофизиологическое и эмоциональное состояние говорящего, его внутренний мир [см., например, 9–11].

Наметившаяся в лингвистической науке тенденция интегрирования различных научных направлений, которая дает возможность использования в лингвистике данных других научных дисциплин, вскрыла необходимость детального изучения особенностей невербального поведения, в том числе с позиций антропоцентризма и теории коммуникации.

Исследования контекстных описаний невербальных единиц у различных авторов показал, что невербальные средства в художественных текстах в основном представлены ритуальными, коммуникативными и симптоматическими жестами, а те, в свою очередь, – собственно жестами, телодвижениями, мимикой, визуальной коммуникацией и позами. Невербальные компоненты устного речевого общения находят свое отражение в письменном тексте в виде определенного языкового обозначения.

Так, в монографии Е. А. Вансяцкой анализируются англоязычные тексты, описывающие коммуникативные акты с однозначными либо неоднозначными невербальными компонентами коммуникации в конгруэнтных и неконгруэнтных высказываниях. Особое внимание уделяется такому малоизученному явлению, как молчание. Рассматривается роль НСК в актах самооценки и в ситуациях коммуникативных неудач. В работе рассматривается соотношение невербальных и вербальных компонентов коммуникации в тексте, отражающих эмоциональные реакции человека [5].

Одним из аспектов изучения вербализованных НСК является рассмотрение функций невербальной коммуникации с описанием стереотипных моделей их вербализации [10].

По словам Е. А. Зуевой, языковое обозначение жестов как эквивалент невербального поведения человека представлено отдельными лексемами, свободными и устойчивыми словосочетаниями или развернутыми предложениями, что свидетельствует о наличии ограниченного количества моделей репрезентации неязыковых компонентов общения, которые могут варьироваться

факультативными лексическими элементами, отображающими специфику восприятия акта реципиентом.

Исследователем были установлены и описаны основные лексико-грамматические модели вербализации невербального поведения в избранных художественных текстах с точки зрения экспликации их формальной и содержательной сторон, результатом чего стало выделение трех основных способов репрезентации кинем в письменной речи: 1) экспликация формы; 2) экспликация значения; 3) одновременная экспликация формы и значения, которым соответствуют а) дескриптивные, б) интерпретирующие, в) дескриптивно-интерпретирующие кинематические речения.

Нельзя не согласиться с автором, что, несмотря на относительно ограниченное количество способов вербальной представленности невербальных компонентов коммуникации, они обладают достаточно широкой функциональностью. Это обеспечивается за счет большого количества факультативных элементов – дополнительных лексических средств. Будучи включенными в базовую модель, они расширяют или уточняют характер производимого невербального действия, беря на себя основную семантическую нагрузку.

Основными лексическими единицами, участвующими в описании невербального поведения, являются глаголы. Это подтверждается исследованием Е. А. Зуевой при выявлении специфики вербализации паралингвистических актов на материале немецкого и русского языков [10].

Дополнительные лексические средства указывают на испытываемые человеком эмоции, а также конкретизируют степень интенсивности или продолжительности того или иного жестового проявления. С грамматической точки зрения для экспликации эмоциональных сем наиболее подходят причастия, прилагательные, наречия и существительные с предлогами, так как именно они изначально включают в себя качественную характеристику, что подтверждается функциональными особенностями вербализованных поведенческих актов.

На сегодняшний день эмотивная функция паралингвистических и экстралингвистических средств признается одной из базовых, так как эмоции напрямую участвуют в процессе создания языковой картины мира [8, 12, 13, 15, 16].

Эмоциональные значения, выражаемые в большинстве своем невербальными средствами, объективируются и закрепляются с помощью определенных языковых средств. Эти эмоциональные модусы трудноописуемы в устной речи, где они визуальны для адресата. Вот почему данное исследование обращено к письменной речи художественных произведений, так как именно здесь они вербально манифестированы с позиции восприятия их реципиентом – читателем.

Е. А. Зуева выделяет типы контекстов, так как «контекстуальная обусловленность вербализации невербальных компонентов определяется рядом

функций, которые они выполняют, взаимодействуя с вербальным сообщением в рамках диалога. Такое взаимодействие обнаруживает некоторые особенности, которые позволяют выделить определенные виды паралингвистических контекстов, а именно: дублирующий контекст, противопоставительный контекст, дополняющий контекст, заместительный и уточняющий контексты» [10, с. 78].

Наиболее часто встречающийся контекст – адвербиальный, состоящий из глагола и наречия [19, с. 8–9]. Адвербиальный компонент дифференцирует различные эмоции, выраженные фонационным глаголом (термин Е. И. Чирковой), который сигнализирует о наличии какой-либо эмоции, иногда и об ее интенсивности: *cry violently*; *murmur sadly*; *mumble in amazement* и др.

Основными для интерпретации художественного текста можно считать микро- и макроконтэкст, а также двухфокусный образный контекст (термин С. И. Болдыревой, 1980 г.), включающий поле фонации и поле эмоции при описании характеристик голоса персонажей художественного произведения.

Е. А. Зуевой было описано автономное употребление паралингвистических средств, служащее для передачи эмоциональных и ментальных состояний участников коммуникации, которые при детальном анализе невербального поведения разделяются на «основные» (выделенные по принципу оппозиции: радость – горе, удивление – гнев, страх – презрение) и «второстепенные» (распределяются по принципу увеличения интенсивности и уменьшения продолжительности поведенческой реакции, находящихся в обратной зависимости).

Повышение двигательной активности, как правило, является показателем увеличения интенсивности эмоции, что выражается в художественных текстах определенным набором лексических единиц, вербализующих беспорядочные и бесцельные движения. Подобные языковые средства описывают производимое действие без акцента на эмоцию или оценку. В таких текстах описание невербального акта представлено без указания конкретизирующих его сочетаний. Это особенно важно для настоящего исследования, поскольку оно связано с извлечением смысла на основе знания НСК.

Основная функция художественной литературы – через использование языковых и специфических стилистических средств способствовать раскрытию замысла автора.

Чтобы выяснить реальные возможности НСК, исследователи в своих работах обращаются к художественным текстам, допуская, как уже было отмечено, что эти текстовые отрывки могут рассматриваться как модели реальных монологов, диалогов, описаний жизненных ситуаций, природных явлений, которые, в частности, могут нести еще и дополнительный смысл, подчеркивая замысел автора при раскрытии характера персонажей или собственного отношения к происходящему.

С точки зрения анализа концептов, а также способов их языковой представленности в отдельных художественных произведениях, стоит отметить

работу Н. Ф. Ежовой [7]. В ней автор цитирует точку зрения З. Д. Поповой и И. А. Стернина, которые отмечают [17], что концепт в определенном речевом контексте всегда является вербализируемым. Эти исследователи характеризуют некоторые способы языковой репрезентации эмоциональных концептов в тексте художественного произведения.

Как известно, проблемы изучения индивидуального стиля писателя издавна привлекают внимание ученых. В последнее время особый интерес представляет исследование индивидуально-авторского стиля «как некоего закономерного единства, системы, обладающей специфической кристаллической структурой» [14].

Для того чтобы показать особенности языковой репрезентации концепта в рамках одного художественного произведения, в качестве предмета исследования Н. Ф. Ежовой была избрана эмоциональная концептосфера и выделены три основных способа языковой репрезентации эмоциональных концептов: 1) с помощью слов, номинирующих различные эмоции и чувства человека; 2) с помощью слов, описывающих эмоции и чувства человека; 3) с помощью эмотивных средств.

Каждая эмоция (или чувство), раскрывающаяся в тексте, обязательно имеет свое «имя», т. е. так или иначе должно быть названо, номинировано. Основное средство номинации эмоций и чувств человека в тексте художественного произведения – система лексем, служащих для наименования соответствующих эмоций и чувств.

Второй способ языковой репрезентации эмоциональных концептов в рамках художественного произведения заключается в речевом описании соответствующих чувств. Как отмечает Т. В. Адамчук, «если нет открытого названия эмоции, следует искать номинацию ее признака или действия. Иначе говоря, при непрямом выражении эмоции возникает необходимость в ее пояснении, в поисках сигналов номинации» [1, с. 18]. Именно паралингвистические средства имеют языковую репрезентацию, так как являются особой формой актуализации концепта. В художественном тексте они могут быть особым образом описаны.

Е. Е. Анисимова главной функцией паралингвистических средств считает эмотивную, которая заключается «в способности этих средств воздействовать на эмоции адресата. Они служат в тексте “интимизацией” общения, способствуют установлению более тесного контакта с адресатом» [3, с. 24]. Тексты, «нашпигованные» паралингвистическими средствами, автор называет «паралингвистически активными». «По отношению к письменному знаку (тексту), являющемуся главным объектом изучения лингвистики текста, паралингвистические реалии могут быть представлены в виде поля паралингвистических средств, определяющих внешнюю организацию. Значительная часть паралингвистических средств взаимодействует с вербальными средствами

и вносит дополнительные экспрессивные оттенки в содержание текста, принимая участие как в плане содержания, так и в плане выражения» [2, с. 47].

Третий способ языковой репрезентации эмоциональных концептов связан с применением так называемой эмотивной лексики. При использовании единиц, входящих в данный пласт лексических средств языка, в художественном тексте раскрыть характер эмоции или чувства помогают контекст, речевая ситуация.

Несомненно, «содержание высказывания зависит от предшествующего или последующего контекста, в нем проявляется отражение пресуппозиций, в нем может возникнуть эмоциональность, не заключенная в отдельном слове, смысл его может подвергаться особым трансформациям под воздействием интонации, а в случае иронии становится противоположным тому, который заключен в значении слова» [18, с. 57].

Далее Н. Ф. Ежова выделяет типы актуализации различных языковых средств для передачи определенных эмоций и чувств:

1. Номинативно-описательный: в контексте, характеризующем возникновение, проявление или переживание определенного чувства, используются, с одной стороны, лексемы, номинирующие чувства, а с другой – словесные единицы, которые описывают жесты и мимику, сопровождающие данное чувство. Это позволяет читателю однозначно определить данное чувство и представить особенности его проявления.

2. Описательно-выразительный: языковая репрезентация эмоциональных концептов, представляющих актуализацию в контексте единиц, которые характеризуют проявление чувств и лексем, выражающих определенное чувство (в этом случае учитываются также и другие средства эмотивности: интонация, словообразовательные аффиксы, эмотивные модели построения предложений).

3. Номинативно-выразительный: использование номинирующей чувства лексики наряду с языковыми единицами, которые выражают данную эмоцию или чувство.

4. Номинативно-описательно-выразительный: актуализация в контексте всех словесных единиц, рассмотренных ранее, что дает наиболее емкую, иногда избыточную характеристику эмоции или чувства.

При рецепции текст помогает «разгадыванию» подтекста (скрытого смысла сообщения), а также оценке его истинности или ложности. Смысл сообщения всегда скрыт в тексте. Суть подтекста художественного произведения заключается в том, что с помощью некоторой вербальной информации (текст) в сознании читателя оживляются такие смысловые связи, которые уже были в его прежнем опыте [4, с. 90].

Что еще влияет на понимание художественного произведения с точки зрения описания НСК? Остановимся на термине Р. Арнхейма «перцептивное понятие» (4, с. 58–59), которое невербально обозначено в аппарате мозга.

В зависимости от того, переходит ли это «понятие» в интеллектуальную сферу, оно может перекодироваться либо в обобщенный знак языка, либо в универсальный невербальный, чувственно воспринимаемый знак естественной («мотивированной») природы. Описательный жест есть, как и звукоподражание, непосредственное воспроизведение «перцептивного понятия», «перцептивного суждения» и прочего в виде моделей в функции коммуникации. Существуют типы жестов, типы фонаций, пригодные для контекстного обозначения разных конкретных денотатов, входящих в те или иные классы элементов объективной реальности, представленных классами единиц языка [4, с. 82–83].

Практический опыт, рассматриваемый как умение ориентироваться в реальной действительности, есть, по существу, отражение в памяти типологии ситуаций. При бесконечности конкретных ситуаций, никогда не повторяющих друг друга во всех деталях, типологический перечень их может быть составлен и описан подобно типовым сюжетам литературных произведений [4, с. 85–86].

Усвоение текста является двуплановым процессом; в противном случае мы не могли бы судить об истинности или ложности высказывания, ибо оценка последнего в этом плане состоит в сличении смысла вербальной информации со смыслом, полученным по другим каналам [4, с. 90]. Кстати, отсутствие антиципации в художественном тексте очень важно, создавая его оригинальность.

В памяти фиксируется некоторая инвариантная цепь значений, составляющих общий смысл, а не последовательность конкретных слов и не текст в его определенной речевой форме [4, с. 96].

Несмотря на то, что названия литературных произведений объективно способны различным образом влиять на характер антиципации содержания, решающую роль в формировании содержательной гипотезы играет субъективный фактор – тезаурус читателя и степень его подготовленности к сознательному ориентированию в тексте по названию [4, с. 96].

Различные подходы к анализу художественного текста позволили нам определить основные элементы, по которым будет происходить его изучение. На базе выбранных параметров будет строиться методика обучения чтению с учетом *altera lingua*.

Мы исходим из того, что:

- художественные тексты рассматриваются в качестве моделей реальных жизненных ситуаций;
- вербализация – это процесс выражения через вербальное (словесное) описание переживаний, чувств, мыслей, поведения;
- с помощью описания различных жестов, телодвижений и мимики передаются привычки героев, их национальные и индивидуальные особенности, манера говорения, культура общения и другие характеристики;

- соотношение невербальных и вербальных компонентов коммуникации в тексте отражает эмоциональные реакции человека;
- дополнительные лексические средства расширяют или уточняют характер производимого невербального действия, беря на себя основную семантическую нагрузку;
- дополнительные лексические средства не только указывают на испытываемые человеком эмоции, но и конкретизируют степень интенсивности или продолжительности того или иного жестового проявления;
- с грамматической точки зрения для экспликации эмоциональных сем наиболее подходят причастия, прилагательные, наречия и существительные с предлогами, так как именно они изначально включают в себя качественную характеристику, что подтверждается функциональными особенностями вербализованных поведенческих актов. Основная роль при описании НСК отводится глаголу;
- эмоциональные модусы трудноописуемы в устной речи, где они визуальны для адресата. В письменной речи художественных произведений они вербально манифестированы с позиции восприятия их реципиентом – читателем;
- именно паралингвистические средства имеют языковую репрезентацию, так как являются особой формой актуализации концепта. В художественном тексте они могут быть особым образом описаны.

Таким образом, писатель отражает в тексте НСК, значение которых он верно считывает, будучи членом данного этноса и социума, с помощью единиц естественного языка, выполняющих метаязыковую функцию: они переводят семиотику невербального кода в систему вербального. Будучи включенными в базовую модель, они расширяют или уточняют характер производимого невербального действия, беря на себя основную семантическую нагрузку.

Двухфокусный контекст (фокус эмоции и фокус НСК) является основным при дешифровке вербализованных паралингвистических средств.

Существует достаточно большое количество лексических и грамматических средств, которые расширяют или уточняют характер производимого невербального действия, беря на себя основную семантическую нагрузку. Лексические средства указывают на испытываемые человеком эмоции, а также конкретизируют степень интенсивности или продолжительности того или иного жестового проявления.

Описание невербальных средств в художественном тексте способствует адекватному восприятию читателем авторского текста и произносимых героем реплик и служит изобразительным средством. В художественных текстах путем описания различных НСК передаются привычки героев, их национальные и индивидуальные особенности, манера говорения, культура общения и другие характеристики. С помощью НСК изображается психофизиологическое и эмоциональное состояние персонажа, его внутренний мир.

## Литература к 4.1

1. *Адамчук Т. В.* Тематизация эмоций в тексте (на материале современного английского языка): дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 1996. 22 с.
2. *Акишина А. А.* [и др.] Жесты и мимика в русской речи. М., 1991. 146 с.
3. *Анисимова Е. Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // ВЯ. 1992. № 1. С. 7–18.
4. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1947. 90 с.
5. *Вансяцкая Е. А., Карташкова Ф. И.* Невербальные компоненты коммуникации в английском художественном тексте. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2005. 152 с.
6. *Горелов И. Н.* Невербальные компоненты коммуникации. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 112 с.
7. *Ежова Н. Ф.* Способы языковой репрезентации эмоциональных концептов в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник ВГУ. (Сер. «Гуманитарные науки».) 2003. № 2. С. 10–21.
8. *Защиринская О. В., Горбунов И. А.* Эмоции в контексте невербальной коммуникации нормально развивающихся подростков и их сверстников с нарушением интеллекта // Вестник СПбГУ. 2009. Сер. 19, вып. 3. Ч. II. С. 174–185.
9. *Зуева Е. А.* Вербализация эмоций // Филологические исследования: междунар. сборник науч. трудов. Вып. 3. Запорожье – Белгород: ЗЮИ МВС Украины, 2005. С. 24–28.
10. *Зуева Е. А.* Национальная специфика вербализации паралингвистических актов (на материале немецкого и русского языков) // Язык и культура: в 2-х т. Киев, 2004. Т. 1. Вып. 7. С. 76–83.
11. *Зуева Е. А.* Паралингвистика и языковое общение // Филологические исследования: междунар. сборник науч. трудов. Вып. 2. Запорожье – Белгород: ЗЮИ МВС Украины, 2003. С. 52–56.
12. *Ионова С. В.* Эмотивность текста как лингвистическая проблема: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. 197 с.
13. *Коццолино М.* Невербальная коммуникация. Теории, функции, язык и знак / пер. с итал. Харьков: Гуманитарный Центр, 2009. 248 с.
14. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка // ИАН СЛЯ. 1993. Т. 52. № 1. С. 3–9.
15. *Маслова В. А.* Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста. Минск, 1997. 290 с.
16. *Орлова Н. Н.* К вопросу о языковых средствах выражения эмоций // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2008. № 4. С. 55–63.
17. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж, 2001. С. 96–97.
18. *Савченко А. Н.* Лингвистика речи // ВЯ. 1986. № 3. С. 69.
19. *Чиркова Е. И.* (Павлова). Фонационные глаголы в современном английском языке как явление паралингвистики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1983. 16 с.



#### 4.2. Миниатюра – модель письменного текста для практических занятий по иностранному языку

Франц. miniature, итал. miniatura (от лат. minium) – киноварь, сурик, которыми в древности расцвечивались рукописные книги

Миниатюра – литературный термин, заимствованный из живописи. По аналогии с живописными произведениями, термин «миниатюра» применяется и к произведениям художественного слова: как и в живописи, первой характеризующей чертой миниатюры – литературного произведения служат ее небольшие размеры.



Научные исследования не выделяют миниатюру как жанр, а краткая литературная энциклопедия [1] дает следующее определение этому явлению: «Миниатюра – маленькое по объему, но композиционно и содержательно завершенное произведение, обычно заключающее в себе мысль (образ) широкого обобщения или яркой характерности... соответствие большому литературному жанру (новелле, повести, поэме и т. д.) выражается в композиционной полноте и тематической законченности, а также масштабности идеи или образа» (1, с. 844).

Иными словами, миниатюра понимается как новелла, повесть или рассказ (если рассматривать прозаическую миниатюру), но в сильно сжатом, «сгущенном» виде. Далее Л. А. Левицкий (автор словарной статьи) отмечает, что «жанровые признаки миниатюры весьма относительны, а сам термин в значительной мере условен» [1, с. 844]. Однако в 1980–1990 гг. термин «миниатюра» все чаще употребляется как наименование определенного жанра. Так, например, многие работы Ю. Орлицкого [2, с. 38] посвящены именно жанру прозаической миниатюры (отметим попутно, что активно изучается и жанр лирической (стихотворной) миниатюры, например, в публикациях

Г. С. Меркина [3]). По нашему мнению, такое выделение миниатюры как жанра вполне обоснованно.

Главное, что объединяет все перечисленные выше произведения и позволяет говорить о принадлежности к одному жанру, – размер текста (меньше рассказа) и, как следствие, особая «сгущенность», «концентрированность» художественного текста.

В произведениях, написанных в этом жанре, во всем – в избранной манере повествования, в интонациях, в композиционной организации текста – сказывается отчетливо выраженное личностное, субъективное начало. Во многих миниатюрах именно субъект повествования является композиционным центром произведения; общая установка таких миниатюр нацелена на выражение субъективного впечатления, переживания. В других миниатюрах хорошо выражена фабула, есть элементы характерологии действующих лиц, но в них особое значение приобретает лирическая интонация повествования, настроение, которым проникнуто произведение. Часто используется прием «скрытого сюжета», когда внешняя интрига отступает на второй план и главенствующую роль приобретают изменение психологического состояния героя, его нравственное самопознание.

Поток сознания, внутренний монолог, условно-ассоциативное мышление, импрессионистичность повествования свободно сосуществует в миниатюрах с образно-логическим рядом. Все это сочетается с обостренным интересом к философско-этическим, так называемым вечным проблемам, что позволяет достигать в небольших по объему и очень лаконичных произведениях высокой степени художественных обобщений.

Задачи, которые ставит преподаватель перед обучающимися при выявлении смыслов текста и интерпретации художественного произведения, состоят в том, чтобы научиться:

- соотносить внешний образ книги с содержанием в процессе антиципации;
- связывать образ, иллюстрацию и текст;
- правильно оценивать параграфамику художественного текста, влияющую на общую оценку произведения или отдельных смыслов;
- улавливать основную эмоциональную тональность художественного текста и динамику авторских чувств;
- объяснять смену эмоционального поведения персонажей при толковании литературного произведения;
- видеть читаемое в воображении, уметь визуализировать текстовые образы;
- соединять выявленные образы, мысли и чувства, наполняющие текст, с собственным личным опытом, с пережитым в реальности;
- находить и сопоставлять культурные особенности художественного текста в описании реалий и личности персонажа со своими представлениями

и социокультурными особенностями страны, из которой прибыл обучающийся;

- сопоставлять все части художественного текста (от заголовка до концовки, включая параграфемные средства, саму книгу, ее художественное оформление) для его правильной интерпретации;
- правильно понимать художественный текст, обращая внимание на описание НСК, связанных с образами персонажей;
- верно трактовать различные экстралингвистические элементы, вербализованные в тексте.

Все формы учебного процесса на занятиях требуют постепенного, но интенсивного усиления доли самостоятельной работы обучающихся. Это влечет за собой индивидуализацию обучения и еще более поднимает руководящую роль преподавателя, потому что методическое обеспечение эффективной самостоятельной работы обучающихся нуждается в серьезной, продуманной подготовке со стороны преподавателя.

Для организации бесед и диспутов преподаватель готовит темы и вопросы, разрабатывает задания и упражнения для практических работ, темы и планы семинаров.

На практических занятиях возможно широкое использование групповой работы, при которой все участники занятий делятся на группы в 3–5 человек. Каждая группа получает задание, вместе готовит его, обсуждает результаты работы и выдвигает докладчика или распределяет сообщения по отдельным вопросам между собой; другие члены группы дополняют выступающих.

Задания для групповой работы должны иметь проблемный характер, т. е. заключать в себе познавательное затруднение, побуждать к активному использованию знаний и умений, составлять основу для коллективной деятельности и обмена мнениями. Все группы могут получать как одинаковые задания (и тогда возникают предпосылки дискуссии), так и получать разные задания в рамках общей темы (и тогда каждая группа вносит свою долю информации в раскрытие этой темы). Преподаватель наблюдает за работой групп, в случаях затруднений помогая выработать план их действий. При необходимости он ставит наводящие вопросы, а после выступлений представителей групп делает заключения.

#### Литература к 4.2

1. Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 1: Аарне – Гаврилов / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978.
2. Меркин Г. С., Соловьёва Ф. Е. Методическое пособие к учебнику Г. С. Меркина, Б. Г. Меркина, С. А. Болотовой «Литературное чтение» для 4-го класса общеобразовательных организаций. М.: ООО «Русское слово – учебник», 2015. 304 с.
3. Орлицкий Ю. Большие претензии малого жанра // НЛО [По итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы]. 1999. С. 38–45.

### 4.3. Примеры использования *altera lingua* в художественном тексте

Стилистическое изучение паралингвистических средств началось лишь в 1970-е годы, когда появились первые стилистические исследования, посвященные выразительным возможностям этих средств. Также ученых интересовала роль паралингвистических средств в создании целостности стилистической характеристики произведения, в реализации автором его художественного замысла.

Чтобы выяснить реальные возможности НСК, необходимо обратиться к художественным текстам, которые могут нести еще и дополнительный смысл, являясь художественным замыслом автора при раскрытии характера персонажей или своего собственного отношения к происходящему.

В каждом языке есть средства, которые используются в виде устойчивых или свободных словосочетаний. Чем же пользуются авторы в своих произведениях, чтобы донести мысль до нас, читателей?

Обратимся к примеру. В этом кусочке нет описания непосредственного диалога двух лиц, но его информативность несколько не слабее той, что могла бы содержать описание разговора мамы и сына, пришедшего домой.

*Прихожу домой, на холодильнике записка: «Холодильник пустой! (Жрать нечего.)». Надпись на хлебнице: «И тут пусто!»*

Легко понять «отчаяние» голодного человека! А ведь в процессе коммуникации участвовали только записки, прикрепленные в определенном месте – ну и, конечно, слова, хотя и не произнесенные при непосредственном контакте.

В следующем отрывке автор использует только ощущения, полученные в результате прогулки по Санкт-Петербургу. В описании нет ни единого диалога, лишь ощущения, полученные в результате невербального опыта. Автор описывает внутреннее состояние человека через его невербальные ощущения. Помимо эмоционального состояния, читатель получает информацию о самом человеке, его впечатлительности, тонкой организации чувств, умении видеть прекрасное, правильно оценивать его.

*Да, случайно оказавшись в парадном Петербурге, понимаешь, как жизнь прекрасна. И это только потому, что ты смотришь на воплощение этой красоты: строгие линии домов и улиц, памятники, парки. А, самое главное, когда дышишь самим воздухом красоты (визуализация, дыхание, запах).*

Комичные ситуации возникают при абсурдности ситуации, создаваемой в том числе ее сопоставлением с произнесенными словами. Отдельно взятые фразы не смешны, они лишь констатируют одобрение действий: *Ну ты мужик!* (поощрение), *Ну ты отец!* (поощрение). А вот в совокупности с пунктуационными знаками и самой ситуацией, описанной в рассказе, весь отрывок (плюс невербальное описание звуков, выражений лица, движений) представляет собой «мини-монолог с абсурдной концовкой»:

*Войдя в комнату, Артем с благодарностью посмотрел на мать. Как же она все здорово устроила. Голос его звучал твердо, глаза улыбались. Он подыскивал слова, чтобы выразить свою благодарность: «Ну, ты мужик! Ну, ты отец!» Ну, ты, мать, и отец!*

Немаловажен поток сознания, возникающий при просмотре книг. Направление взгляда определяет направление мыслей. Героиня смотрит на стоящие в книжном шкафу тома из серии «Великие художники». На глаза попадает том с надписью «Веронезе». Далее следует описанный автором поток сознания: каждая предыдущая мысль – причина возникновения новой; зрительный толчок → рождение мысли → возникновение ассоциации → рождение другой мысли и т. д.

*Все началось с имени художника Веронезе. Как его правильно произносить? Она взяла в рот ручку и сжала зубы, задумалась. В-е-р-о-н-э-з-е? В-е-р-о-н-е-з-е? В-е-р-о-н-э-з-э? Бог его знает! Она махнула рукой. Посмотрела на номер тома: «Еще 20 книг выкупить... Я-то их буду рассматривать, а дети? <...> Недолго мне их осталось рассматривать и наслаждаться <...> Все они будут стоять на полке даже тогда, когда меня уже не будет... Все вещи пережили маму, переживут и меня... И зачем я их покупаю, в конце концов! Для кого?» (Отсутствие ссылки на автора означает, что отрывки или миниатюры взяты из работ Е. И. Чирковой).*

Вместе с пунктуационными знаками (НЛП-графика, все визуальное, несущее эмоциональный смысл – невербальное средство коммуникации), описанием движений (*она махнула рукой*), их расшифровкой (*она взяла в рот ручку и сжала зубы, задумалась*) автор создает образ женщины, по-видимому немолодой, у которой умерла мать и которая начинает задумываться о том, что жизнь скоротечна.

Описание речи человека дает ключ к пониманию его характера. Эмоциональность персонажа, точка зрения на то, что нет надобности договаривать слова, которые и так понятны, желание скорее закончить мысль, чтобы не нарушить общий фон воспоминаний о природе, так поразившей героя, – все это заключено в миниатюре, характеризующий стиль речи персонажа:

*Во время эмоционального рассказа она всегда не договаривала слова: «... Там было так кра... сосны, ели, березки, покрытые сне... Надо бы съездить туда еще раз!».*

Макро- и микроконтекст произведения содержит фокусы, которые являются (в том числе) невербальными маркерами эмоций. Мы вправе говорить о существовании различных типов фокусов в контексте художественного произведения.

Основное деление художественного произведения – это деление на макро- и микроконтекст. Макроконтекст может включать все произведение, одну или несколько глав, заголовков по отношению ко всему произведению или к одной из глав. Микроконтекст представляет собой часть главы, абзац, предложение, словосочетание.

Одна из глав предваряется эпиграфом, содержащим цветовые маркеры: *«Собака принесла с прогулки запутавшийся в шерсти на спине ярко-желтый лист клена. Осень!»*.

Даже не зная дальнейшего содержания, можно сказать, что глава будет содержать мысли о прекрасном увядании. Человека ли, природы или жизни – не важно, фокус цвета с его расшифровкой «осень», иначе говоря, равенство «желтый цвет = осень = увядание», сопряжен не только с реальным течением времени в природе, но и опосредованно переносится на принятый в быту образ заката жизни, который всегда связывают с осенним периодом. Соотношение невербального сигнала «цвет» (в данном случае – ярко-желтый), контекстной ситуации (здесь – время года «осень») и общего настроения (здесь – грусть по поводу уходящего лета) напоминает поэтику японского лирического стихотворения хокку, в котором одна словесно обрисованная деталь (ярко-желтый лист клена) вызывает представление о целой картине (осенний день с опавшими и облетающими листьями, грустно летящими при порывах ветра и прилипающих к мокрой земле, шерсти животных, людей, идущих под дождем).



Кстати, цвет, форма, природные явления в некоторых культурах (например, японской, китайской литературе, литературе коренных американцев – писателей-индейцев) имеют непосредственную связь между невербальными средствами коммуникации и характером человека, невербальными средствами коммуникации и эмоциональным настроением главы, стихотворения или всего произведения, а также представленном в имени невербальным средством коммуникации. На наш взгляд, макроконтекст, содержащий описание природных явлений, лучше всего представлен в японских лирических стихотворениях (хокку). Они изображают жизнь природы и жизнь человека в их слитном, нерасторжимом единстве на фоне круговорота времен года.

Размеры хокку так малы, что по сравнению с ним европейский сонет кажется монументальным. Оно вмещает в себе конкретное количество слов, и, тем не менее, емкость его относительно велика. Искусство писать хокку – это прежде всего умение сказать многое в немногих словах. Краткость роднит

хокку с народными пословицами. Некоторые трехстишия получили хождение в народной речи на правах пословиц, как например стихотворение поэта Басё:

*Слово скажу –  
Леденеют губы.  
Осенний вихрь!*

Как пословица оно означает, что «осторожность иногда заставляет промолчать».

Но чаще всего хокку резко отличается от пословицы по своим жанровым признакам. Это не назидательное изречение, короткая притча или меткая острота, а поэтическая картина, набросанная одним-двумя штрихами. Задача поэта – заразить читателя лирическим волнением, разбудить его воображение, и для этого необязательно рисовать картину во всех ее деталях.

Чехов писал в одном из своих писем брату Александру: «...У тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка...». Описание контекста ситуации заменит словосочетание «лунная ночь». Но насколько выразительнее звучит описание, характеризующее не только самого автора, всю ситуацию, но и давая возможность читателю представить в своем воображении лунную ночь. Совокупность прошлого жизненного опыта человека и его описание в художественном произведении служит толчком к восприятию явления, его углубленному опозитизированному осмыслению, нахождению точек соприкосновения и различий в жизненном опыте писателя и воспринимающим информацию читателем.

*Льет весенний дождь!  
По пути беседуют  
Зонтик и мино.*

Это трехстишие Бусона – жанровая сцена в духе гравюры укиёэ. Двое прохожих беседуют на улице под сеткой весеннего дождя. На одном соломенный плащ – мино, другой прикрывается большим бумажным зонтом. Вот и все! Но в стихотворении чувствуется дыхание весны, в нем есть тонкий юмор, близкий к гротеску.

Часто поэт создает не зрительные, а звуковые образы. Вой ветра, стрекот цикад, крики фазана, пенье соловья и жаворонка, голос кукушки – каждый звук исполнен особого смысла, рождает определенные настроения и чувства.

В лесу звучит целый оркестр. У Басё жаворонок ведет мелодию флейты, резкие крики фазана – ударный инструмент:

*Жаворонок поет.  
Звонким ударом в чаще  
Вторит ему фазан.*

Басё не разворачивает перед читателем всей панорамы возможных представлений и ассоциаций, возникающих в связи с данным предметом или явлением. Он только будит мысль читателя, дает ей определенное направление:



*На голой ветке  
Ворон сидит одиноко.  
Осенний вечер.*

Воображению читателя оставлен большой простор. Вместе с поэтом он может испытать чувство печали, навеянное осенней природой, или разделить с ним тоску, рожденную глубоко личными переживаниями.

Не мудрено, что за века своего существования старинные хокку обросли слоями комментариев. Чем богаче подтекст, тем выше поэтическое мастерство хокку. Оно скорее подсказывает, чем показывает. Намек, подсказ, недоговоренность становятся дополнительными средствами поэтической выразительности. Тоскуя об умершем ребенке, поэт Исса сказал:

*Наша жизнь – росинка.  
Пусть лишь капелька росы  
Наша жизнь – и все же...*



Роса – обычная метафора бренности жизни, так же как вспышка молнии, пена на воде или быстро опадающие цветы вишни. Буддизм учит, что жизнь человека кратка и эфемерна, а потому не имеет особой ценности. Но отцу нелегко смириться с потерей любимого ребенка. Исса говорит «и все же...» и кладет кисть. Но само его молчание красноречивее слов.

С течением времени танка (пятистишие), еще один тип японского стихотворения, стала четко делиться на две строфы: трехстишие и двустишие. Случалось, что один поэт слагал первую строфу, а второй – последующую. Позднее, в XII веке, появились стихи-цепи, состоящие из чередующихся трехстиший и двустиший. Эта форма получила название «рэнга» (буквально «нанизанные строфы»); первое трехстишие называлось «начальной строфой», по-японски «хокку». Стихотворение рэнга не имело тематического единства, но его мотивы и образы чаще всего были связаны с описанием природы, причем с обязательным указанием на время года.

Рэнга достигла наивысшего расцвета в XIV веке. Для нее были разработаны точные границы времен года и четко определена сезонность того или иного явления природы. Появились даже стандартные «сезонные слова», которые условно обозначали всегда один и тот же сезон года и в стихотворениях, описывающих иное время года, уже не употреблялись. Довольно было, например, упомянуть слово «дымка», и каждый понимал, что речь идет о туманной поро ранней весны. Число таких сезонных слов достигало трех-четырёх тысяч.



Так, слова и сочетания слов *цветы сливы, соловей, паутинка, цветы вишен и персиков, жаворонок, бабочка, вскапывание поля мотыгой* и другие – указывали на то, что действие происходит весной. Лето обозначалось словами *ливень, кукушка, высадка рисовой рассады, цветущая павлония, пион, прополка риса, жара, прохлада, полуденный отдых, полог от москитов, светлячки* и т. д. На осень указывали слова *луна, звезды, роса, стрекот цикад, уборка урожая, праздник Бон, красные листья клена, цветущий кустарник хаги, хризантемы*. Зимние слова – это *морозящий дождь, снег, иней, лед, холод, теплая одежда на вате, очаг, жаровня, конец года*.

«Долгий день» означал весенний день, потому что он кажется особенно длинным после коротких зимних дней. «Луна» – осеннее слово, потому что осенью воздух особенно прозрачен и луна сияет ярче, чем в другое время года.

Иногда время года для ясности все же называлось: «весенний ветер», «осенний ветер», «летняя луна», «зимнее солнце» и т. д.

Начальная строфа (хокку) часто бывала лучшей строфой в составе рэнги. Начали появляться отдельные сборники образцовых хокку. Эта форма стала новой популярной разновидностью литературной поэзии, унаследовав многие особенности рэнги: строгую приуроченность к определенному времени года и сезонные слова. От шуточной рэнги хокку заимствовало ее широкий словарь, каламбуры, простоту тона.

Интересны с точки зрения паралингвистики имена индейцев, в которых так или иначе присутствует невербальный компонент. У индейцев есть то, чего нет у народов Европы, но есть у народов, особенно древнеазиатских. Это имя, состоящее не только из собственного имени, но из имени предков. Мы видим это в бесконечных Гасанах-ибн-Гарунах-ибн-Рашидах-аль-Муттанаби. Каждое имя в таком сложносочиненном имени означает одного человека, предка. У индейцев это выражено не так ярко, но все же достаточно сильно.



У любого индейца имя строго индивидуально. Каждое имя сочиняется специально для одного конкретного человека и обязательно означает что-то, что имело значение лично для него. Имя индейца – это его визитная карточка.

Это то, по чему его оценивают при встрече. «Огненное Сердце», «Быстрый Олень», «Разящая Рука». Имена индейцев гораздо больше походят на имена древних славян (Богуслав, Славомир, Святополк). Эта черта очень характерна именно для народов, придерживающихся анимизма (вид религии, наделение природы свойствами живого разумного существа).

Каждый индеец знал свой род как минимум на десять колен назад. Не просто деда и прадеда – пра-пра-прадеда, который первым пришел на эту реку (озеро, долину, прерию) и поставил здесь свой вигвам. Об этом, кстати, говорят и полные имена индейцев: Виннету, сын Инчу-Чуна. Это не отчество в буквальном смысле, это история рода. В случае чего ему было бы нетрудно продолжить этот ряд, назвав своего деда, прадеда, пра-прадеда...

Виннету, получивший прозвище Пламенная вода, – сын человека, получившего прозвище Доброе Солнце, внук человека, которого прозвали... И так далее. Именно поэтому любой индеец очень хорошо помнил историю своего рода.

Одежда индейца, его оружие, попона, вигвам – все было строго индивидуально. Все помнят красивую вышивку на одежде любого индейца – а это ведь не украшение, это пиктографическое письмо, рассказывающее умеющему читать очень многое об индейце. Никто не мог спутать нож Виннету (в фильме «Последний выстрел») с ножом любого другого индейца именно из-за особого узора, принадлежавшего только одному конкретному человеку.

То есть в имени, в одежде рассказываются заслуги рода, каждого из предков. В имени были отражены наиболее заметный подвиг или преступление, характерная черта. И человек по прозвищу Змеиный Язык, сын человека с именем Лукавый Глаз, никогда не получит доверия у незнакомого индейца – пока не докажет, что он не такой, и не заслужит новое имя. Тогда он сможет спороть старый узор со своей одежды и создать себе новый, который будет рассказывать историю получения им имени.

Присвоить себе рисунок, не соответствующий имени, – страшный позор для любого индейца. Каждый член рода несет ответственность за любой поступок, совершенный другим членом рода.

Имя – это то, что для индейца очень дорого. Прежде чем получить имя, индеец должен совершить подвиг. Или, наоборот, позорный поступок. И ни один индеец, которому дорога его честь и душа, не осмелится солгать об имени.

Короткие прозаические миниатюры содержат невербальные маркеры, которые, наряду с образцами японской поэзии и именами индейцев, влияют на восприятие содержащейся в них информации.

Так, в миниатюре «Собака» сочетание диалога, описания НСК возникает не только образ собаки, но и ее хозяев.

*Собака была б/п – беспородная. Ее звали Ева. Когда жена нашла ее умирающей на улице, то звала ее просто «девочка». Девочка – евочка – Евочка.*

*Так и прижилось никому не нужное животное вместе с красивым именем в доме, где уже были животные. Ева оказалась очень благодарным и нежным существом. Проблем в общении с кошкой и маленькой Рафи (чихуахуа) у Евы не было. Пришел с работы муж: «Я буду звать ее Ева Ивановна». «Почему?» – захлопала ресницами жена. Муж погладил по рыжей спине большую псину неизвестного происхождения: «Потому что хоть имя у нее благородное, она из народа».*

Кличка собаки может служить маркером настроения человека, который меняет ее в зависимости от того, что он чувствует в данный момент.

*Он называл собаку в зависимости от настроения. В благодушном состоянии собака звалась, как и положено, Арлетта. В ироничном состоянии Арлетта становилась Дусей. А когда он злился, Дуся превращалась в Изольду. Но чаще всего собака звалась Ефросиньей, тогда сложно было определить его состояние.*

Миниатюра «Вечер» не содержит ни одного диалога или монолога. Она описывает ситуацию с помощью НСК, создавая картину вечерней сутолоки в квартире.

*Вечер – время массового перемещения жителей квартиры с работы домой, из дома на улицу. Массовое передвижение сопровождается трелями дверного звонка и хлопаньем дверей.*

А вот невербальное представление соседской тарелки за праздничным столом с аллюзией на известное полотно Верещагина:

*Тарелка Беатриче Бенедиктовны с развороченным куском курицы напоминала картину Верещагина «Апофеоз войны».*

Описание НСК в совокупности с диалогами (вербальными компонентами) в следующих зарисовках создают комическую ситуацию в бассейне. Повторы, используемые тренером без прямого указания на конкретные действия, выдают эмоцию раздражения.

*Тренер: Животы к стенке, к стенке животы! Я сказала – к стенке бассейна. Да не грудь, а живот. Живот ниже!*

*Одна из посетительниц все время выплывает на середину бассейна. Ей никак не удержаться у стенки. Жалуется: «Да тут у вас течение сильное!»*

Образ становится более выпуклым, когда при его описании задействованы выразительные средства. Вот, например, шутка, рассказанная бывшим сотрудником ФСБ, при поимке ювелира, укравшего золото:

*Сотрудник ФСБ: Ну и чье это золото?*

*Вор-ювелир: Так теперь оно ваше.*

Представьте, как бы этот диалог произошел в жизни, если учесть, что вор-ювелир – старый еврей! К этой шутке добавились бы физиогномические характеристики, типичные жесты, интонационная характеристика речи, характерные для представителя еврейской нации. При описании этой же шутки

в тексте могут быть задействованы все художественные средства, необходимые для актуализации пунктов, перечисленных ранее. В представлении человека русской культуры эти основные пункты закреплены в сознании и соотносятся с особенностями еврейской культуры, поэтому как в устном, так и в письменном рассказе использование одного лишь слова «ювелир-еврей» создаст определенный образ конкретного человека со всеми национальными особенностями, понятными представителю русской культуры.

Здесь можно говорить о закреплении определенных НСК в сознании человека, соотносящихся с созданным в той и или иной культуре образом. И этот образ, как правило, опирается на altera lingua.

Создание комической ситуации, анекдота, шутки в языковом смысле также опирается на altera lingua. В основу приводимых ниже двух анекдотов легли указания на внешний вид – человека и животного.

### **Издержки профессии**

*Продавищицы ларьков, идя домой с работы, некоторое время пугаются, видя людей целиком.*

### **Народное наблюдение**

*В семье, где мать очень плохо готовит, собака всегда жирная.*

Выразительные средства, касающиеся altera lingua, не ограничиваются только лишь описанием характера человека (хотя опосредованно и соотносятся с его индивидуальностью). Его профессиональные характеристики могут быть расшифрованы перечислением движений, совершаемых при выполнении какой-либо работы.

*Священнодействие началось со слегка подброшенного и пойманного на широкую щеку ножа куска сырого мяса, за который **взялись искусные руки повара**. Нож мелко-мелко шинковал податливую плоть, **нежно переворачивал с боку на бок, совершал какие-то глоссандо вдоль и поперек** куска, – **всё в ритме стремительного танца**, недоставало лишь музыкального сопровождения. Следом **чародей густо посыпал** мясо перцем, солью, какими-то особыми специями; и вновь, **часто-часто трепеща ножом, гладил и перебирал** нежный шёлк сырого фарша. И когда казалось, что более мелко порубить уже нельзя даже родниковую воду... вновь приступал: **собирал в горочку, раскладывал на доске, разглаживал...** [12, с. 424].*

### **Жалобы пожилой женщины на сердечную недостаточность**

*Раньше-то как было – мягкие, пухлые ручки **прикасались** к лицу, щека **прижималась** к моей щеке, веселые глазки **сияли**, губки **растягивались** в веселой улыбке, **смех отражался** от стен комнаты и **звенел бубенчиками** у меня в сердце.*

*А теперь что... **Мрачное лицо, бессмысленная суета, разговоры по телефону при закрытой двери. Об объятиях и поцелуях уж и говорить нечего.***

*И жалости, сочувствия – ноль. А я ведь не молодею. Устаю очень. После работы по тяжелой сумке с продуктами в каждой руке. А если попросить помочь, то на лице такое выражение, что сразу же пожалеешь, что вообще обратилась с просьбой. Губы кривятся в презрительной гримасе («Опять ты со своими магазинами, как будто у меня других дел нет!»), вместо улыбки тяжелый вздох («Как ты надоела со своими просьбами!») <...> От компьютера не оторвать. Слышу свой голос: «Надо бы вкрутить лампочку!» И эхо в комнате: «Лампочку... лампочку... почку!..» Решаюсь повторить вопрос. Ответ: «Ага». Проходит часа полтора. Пора ложиться спать. Выключается компьютер, выключается свет, а лампочка на кухне так и не горит.*

НСК, описывающие различные эмоции, многочисленны. В приведенном отрывке все НСК можно разделить на несколько групп: тактильные ощущения, аудиоощущения, движения. Интересно отметить, что некоторые НСК имеют конкретные описания (например, *прикасаюсь к лицу*), а часть из них для объяснения эмоции подкреплена вербально (например, *Губы кривятся в презрительной гримасе* = «Опять ты со своими магазинами, как будто у меня других дел нет!»). Пожилая женщина переживает, что не может больше поцеловать любимого ею сына, ощущать радость, которая в ее представлении связана с тактильными и звуковыми ощущениями.

Модели художественных текстов могут быть представлены некоторыми ситуациями, в описании которых задействованы вербализованные НСК *altera lingua*.

**Классические этикетные жесты, значение которых понятны без толкования:**

– *Пожалуйста*, – кивнул Титов [12, с. 46]. [Кивнул в знак согласия.]

*В темном коридоре он распахнул вторую слева обшарпанную и облупленную металлическую дверь и сопроводил свой широкий хозяйский жест вежливым приглашением: – Прошу!* [12, с. 47]. [Приглашение войти.]

– *Здравствуйте, Минамото-сан.* – *Канеко отреагировал на мое появление легким кивком, но без привставания с кресла, что полностью соответствует тем незначительным различиям, которые между нами стоят: семь лет жизни и одно офицерское звание* [7, с. 114]. [Кивок как приветствие.]

**Военный жест + советская реалья «пионерский» + выражение глаз (сочетание НСК = радость):**

– *Так точно!* – *Сома вскинул руку к непокрытой голове, и по вспыхнувшему внезапно пионерскому огню в его глазах я понял, что накопил что-то про покойничка именно он.* [6, с. 40].

**Юмористический эффект:**

– *Слушаюсь*, – *обрадовался Сома всеми своими ушами, и по излишку детского азарта в его дисканте я понял...* [7, с. 41].

– *Водички нельзя ли?* – *прошептал Катагири и так сильно икнул, что мы с Ивахарой синхронно дернулись на своих стульях и одновременно при-*

крыли на груди руками свои пока не запятнанные ничем, словно честь офицера, мундиры [7, с. 75].

«Ага!» – радостно воскликнула фиолетовая ведущая, начавшая уже тосковать и ерзать от всех этих подробностей [7, с. 41]. [Перенос признака на всего человека: у ведущей были фиолетовые волосы.]

На пороге стоял Фетюгин, похудевший, даже полысевший от пережизваний... [7, с. 64].

– Вот! – вымолвил Фетюгин, при этом лицо его обрело совершенно эшафотное выражение [11, с. 64].

– Без всяких-яких, – побледневшими губами прошептал Вовико, стараясь придать своему лицу выражение сверхъестественной надежности. Глаза у него были при этом заискивающе-беззащитные, как у домашнего кобеля, присевшего по нужде на людной улице [7, с. 132].

Михаил Дмитриевич зашел в лифт, и букет занял почти всю зеркальную кабину. Втиснувшийся следом чиновничек, оглядев клумбу, лукаво улыбнулся: мол, знаем, кому несете! Содержался в улыбке и еще один полууловимый оттенок, который словами грубо и приближенно можно передать примерно так: цветы начальству таскаете, а вопросик решать все равно к нам, клеркам, придете, тогда и поговорим! [11, с. 151].

Свирельников двинулся по коридору к приемной, чувствуя, как коллектив, оповещенный о появлении шефа, затаился, гадая, в каком настроении пребывает начальство. От этого зависело, как пройдет рабочий день – спокойно или в криках с нагоняями [11, с. 162].

Изнуренное знанием морщинистое лицо академика потемнело в мыслительном усилии, и он медленно, как бы размышляя вслух, заговорил... [11, с. 41].

Потом главный бухгалтер Елизавета Карловна, тучная пожилая дама с финансовой безысходностью во взоре, доложила... [11, с. 168–169].

#### **НСК при описании неживых предметов:**

Старый дом, кажется, проскрипел что-то, а может, вздохнул [6, с. 89].  
Звонок повторился – в нем дребезжали ярость и бессильная обида [11, с. 64].

#### **Толкование невербального поведения:**

Хладнокровный самурай Ивахара сделал вид, что мое вмешательство было предусмотрено заранее, но по его сцепившимся друг в друга кистям рук было понятно, что а) вернувшись домой, он обязательно полезет в географический атлас российского Дальнего Востока и проверит, стоит ли на Амуре город под названием Николаевск, и б) моему присутствию в этой кают-компании он явно не рад [7, с. 4].

#### **Страноведческая информация:**

Каюта была рассчитана на четверых, но ни одного из ее обитателей на месте не было, да и быть не могло, поскольку находиться в таком тесном помещении <...> было бы страшно даже бедному японцу, привыкшему

ко всему минимализированному и миниатюризированному до мыслимых и немыслимых пределов, тем более рослым и плечистым матросам-рыбакам из могучего соседнего государства, где проживают по японским меркам гераклы и атланты с кариатидами [7, с. 48].

Этот варварский ритуал, утверждает Элвин Поляков (обрезание. – Примеч. авт.), сходен с обычаем стричь голову молодым людям при зачислении их на военную службу и служит той же цели: уничтожению индивидуальности и подчинению человека тирании организации, религиозной либо военной [5, с. 118].

Сотрудники почтительно кланялись, когда он проходил мимо. Нуматака хорошо понимал, что эти поклоны вовсе не свидетельствуют об их любви к нему, они – всего лишь знак вежливости, которую японские служащие проявляют по отношению даже к самым ненавистным начальникам [5, с. 118].

Идти приходилось плечо к плечу, носок в пятку. У испанцев всегда было иное представление о плотности, чем у остального мира [5, с. 244].

**Использование метафор (движения, характерные для птиц) при описании невербального поведения:**

Но что, на мой взгляд, необходимо искать, присутствующие так и не узнали, потому что дверь широко распахнулась, и в зал темно-синим буре-вестником влетел растрепанный и взволнованный лейтенант. Он громко извинился перед всеми, спланировал к левому плечу Ивахары и что-то быстро-быстро, на зависть раскрывшей рот пышечке-собаководше, залепетал на ухо майору. По мере получения информации Ивахара постепенно вздымался над столом и на последних словах лейтенанта совсем выскочил из кресла, хлестнул по мне встревоженными глазками, едва уловимым движением подбородка указал мне на дверь, извинился перед всеми и вылетел с лейтенантом из зала подобно солидному, но все еще находящемуся в неплохой спортивной форме папаше-альбатросу, сопровождаемому в полете своим желторотым птенцом. Я оперся на подлокотники кресла и катапультировался вслед за этой птичьей парой [7, с. 72].

Я взглянул на птенца-лейтенанта – он весь светился от радости и вдохновения [7, с. 73].

**Многозначность проявления невербального движения:**

Меня всегда поражают такие взгляды. Как одна пара человеческих глаз может быть одновременно пронизана и глубочайшей тоской, и бездонным равнодушием? [14, с. 74].

Когда я взял у него конверт, он покраснел не то от гордости, не то от смущения [5, с. 120].

Улыбка миссис Силсберн была одновременно загадочной, светской и печальной, насколько я помню, это была улыбка как бы некой Джоконды Откидного Сиденья [8, с. 43].

Жест понятен герою, а вот слова – нет:

– Я позвонила ему. Сказала. Он ответил: О'кей.

... – Но что значит это «о'кей»?

... Она коснулась моей руки. Этот жест я, слава богу, понял, но с «о'кей» надо было разобраться до конца. Я хотел знать, что меня ждет [13, с. 68].

**Моделирование невербального поведения с целью скрыть истинное положение вещей:**

– Позновато сидишь! – Теперь главное разбавить свой дискурс интонациями безразличия и легкомыслия [11, с. 115].

Мы втроем вошли в лифт, и, едва двери за нами сдвинулись, лисья ухмылка с лица Нисио улетучилась, и он ледяным голосом, которым пользуется крайне редко, промолвил:

– Ребята, давайте жить дружно!

– А мы и не ссорились, господин полковник! – попытался симитировать бодрость и оптимизм Канеко [7, с. 46].

...Я постарался смотреть на него как можно мягче [7, с. 46].

**Сочетание физиогномических характеристик и невербального поведения:**

Припертый к стенке (вернее, к спинке обтянутого грубой темно-синей материей казенного кресла) Канеко завертел по сторонам своей приплюснутой на затылке и вытянутой к подбородку головой и в два раза быстрее обычного заморгал своими глазами-угольками... [7, с. 115]. [Ряд мелких движений = волнение.]

**Несоответствие вербального и невербального:**

– Хорошо!

Это ее «хорошо» меня смутило, что-то предательское было в этом излишне сладком «хорошо» [9, с. 140].

– Да, я здесь пока. – Мне надо было говорить как можно спокойнее, чтобы не передавать чувствительному Нисио тех противоречивых эмоций, которые я продолжал испытывать [7, с. 190].

**Статика и динамика невербального поведения:**

Голос Нисио оставался глухим и ровным, и мне до конца так и не было понятно, недоволен ли он мной, как дорожники, или все-таки я для него в хорошем смысле «герой дня».

...Голос Нисио вдруг резко подобрел [7, с. 191].

– Я отказался, – рубанул Нисио.

– Да? И как он тебе свой отказ объяснил? – Нисио вздернул свои пушистые брови.

Заведшийся Нисио произвольно взял на полтона выше [7, с. 196].

Ивахара почесал затылок и изрек... [7, с. 238].



*Напудренное лицо Эльвиры Анатольевны мгновенно превратилось в снежную, даже ледяную маску [11, с. 260].*

*Моя кожа тускнеет, сохнет, покрывается мелкой рыбачьей сетью, в ней пойманными рыбами бьются прожитые годы. Волосы выпадают, и по утрам я смотрю на подушку, борясь с соблазном пересчитать волосинки...*

*Я боюсь облысеть. Боюсь, через несколько лет исчезнет грудь, живот прилипнет к позвоночнику, глаза провалятся [9, с. 342].*

*На лице его было то же суровое спокойствие, которое так обмануло меня в машине, но, приблизившись к нам, он сразу переменял маску: теперь его мимика выражала наивысшую приветливость и радость. Я почувствовал, что сам расплываюсь до ушей и киваю ему в ответ, как болванчик [7, с. 74].*

**Использование этикетных НСК в юмористическом ракурсе:**

*– Кхе-кхе-кхе! – ненавязчиво напомнил о своем присутствии скромный Ганин.*

*– А вы, Ганин-сан... вы можете... кхе-кхе, – заразился от сэнсэя этикетным кашлем Ивахара [7, с. 239].*

**Сочетание различных НСК:**

*Она в ответ только равнодушно пожала плечами [11, с. 260].*

*Пожать плечами можно в разных ситуациях, а чтобы сделать это «равнодушно», нужны еще мимические НСК. Полное описание НСК заменяется вербально наречием «равнодушно».*

**Сравнение НСК с его толкованием:**

*Офицер посмотрел на Свирельникова с той тайной ненавистью, с какой обычно мужики смотрят на гостя, влезавшего в любимые хозяйские тапочки [11, с. 260].*

*– Нет, немного! – вздохнула Эльвира и посмотрела на него с тем выражением, которое все ставило на свои места. Оно, это выражение, означало примерно следующее: то, что случилось с нами, прекрасно, но имеет отношение только к нашим телам, а не к нашим судьбам [11, с. 263].*

**НСК, сравниваемые с цветом, ритуалами, привычными жестами:**

*...Тогда ходил даже анекдот о новом российском флаге: красный цвет символизирует кровь, пролитую за свободу, белый – чистоту помыслов реформаторов, синий – количество «голубых» в Думе, правительстве и администрации президента, а всё вместе повторяет торговый триколор «Пепси-колы» [11, с. 310].*

*Как и все беременные женщины, она держала руку на своем округлившемся животе [12, с. 439].*

*Ему всегда было забавно видеть, как профессиональные спортсмены, благодаря Бога за тачдаун или хоумран, воздевают руку к небу. Интересно, многие ли из них догадываются, что это дохристианская традиция признания высшей мистической силы... [1, с. 103].*

*...Фраза «Питер укажет путь» тоже иносказательна. Этот жест – рука с вытянутыми указательным и большим пальцами – известный символ*

*Мистерии древности, он встречается во многих произведениях искусства. <...> Это символ мистической связи человека с Богом [1, с. 103].*

*Религиозные символы масонов? Череп, или «сарит mortuum», означает последнюю переменную в человеческой жизни – разложение физической оболочки – и напоминает о бренности нашего тела. Сера и кровь – алхимические катализаторы перемен. Часы символизируют время, которое также несет переменные. А это... – Лэнгдон указал на свечу, – первичный созидательный огонь и символ пробуждения человеческого разума ото сна. Преображение через озарение.*

*– А что здесь? – Сато ткнула в угол.*

*Андерсон осветил фонарем на огромную косу, прислоненную к стене.*

*– Вопреки распространенному мнению, это не символ смерти, – ответил Лэнгдон. – Коса означает жатву, уборку даров природы, наделенных преобразующей силой [1, с. 178].*

*Лэнгдон обернулся к Кэтрин, но та лишь в недоумении заправила прядь волос за ухо [1, с. 350].*

*О – Это из алхимии ... Таким символом в древности обозначали золото [2, с. 350].*

*...У этого символа – круга с точкой – найдутся десятки других значений. Это ведь так называемый циркумпункт, один из самых распространенных знаков в истории... В Древнем Египте он служил символом бога Ра – бога солнца – и в современной астрономии до сих пор используется для обозначения нашего светила. В восточной философии он символизирует духовное озарение третьего глаза, божественную розу и знак просветления. Каббалисты обозначают им Кетер – высший сфирот и «самый сокровенный из сокровенного». Древние мистики называли его божьим оком – именно от него происходит Всевидящее око на Большой печати. У пифагорейцев циркумпункт служил символом монады – божественной истины, *prisca sapientia* – мудрости у древних, единение души и тела ... [2, с. 351].*

*Бекке опустился на колени на холодный каменный пол и низко наклонил голову. Человек, сидевший рядом, посмотрел на него в недоумении: так не принято было вести себя в храме Божьем [14, с. 246].*

**Описание героя с использованием физиогномических характеристик и НСК:**

*...По-моему, у Симора была очень-очень славная улыбка, особенно для человека с довольно неважными, даже плохими зубами. Однако его манеру улыбаться мне не так уж трудно описать. Улыбка то появлялась, то исчезала на его лице, без всякой связи с улыбками всех окружающих, а то и наперекор им. И его улыбки даже в нашей нестандартной семье всегда казались неожиданными. Симор мог, например, сидеть с серьезным, чтобы не сказать похоронным, лицом, когда маленький именинник тушил свечи на своем именинном пироге. А с другой стороны, он мог весь просиять от восторга, когда*

кто-то из младших ребят показывал ему, как он или она раскровянили себе плечо, заплывая под лодку... [15, с. 206–207].

Далее автор подробно описывает уши Симора: на них надевала сестренка металлические кольца; уши похожи на уши старого каббалиста или престарелого Будды. Мочки были уж очень мясистые и длинные... [15, с. 209].

Затем идет описание глаз:

а) во-первых, наши глаза можно было бы... уподобить по цвету очень крепкому бульону или назвать их Грустными Карими Библейскими Глазами и б) у всех нас под глазами были синие круги, а иногда и ясно выраженные мешки. У Симора глаза были темные, очень большие, очень широко расставленные и, уж конечно, ничуть не косоватые... у него на глаза то и дело набегала какая-то тень вроде прозрачной паутины – то появится, то пропадет... [15, с. 211].

Носы, однако, у нас явно были, да еще какие, и почти что одинаковые: две большие мясистые выдающиеся трубообразные штуки, совершенно непохожие на носы всего нашего семейства, кроме слишком явного сходства с носом нашего милого старого прадедушки – клоуна зозо, чей нос на одной старой фотографии так торчал, что я в раннем детстве его порядком побаивался ... [15, с. 212–213].

Далее описание рук: руки, например, у него были чудесные <...> ладони широкие, мускул между большим и указательным пальцами очень развит, неожиданно «крепок»... – и все же пальцы у него были даже длинней и тоньше, чем у Бесси, так что средние пальцы хотелось измерить сантиметром [15, с. 218].

...Его голос для меня был тем наилучшим, хоть и никак не совершенным музыкальным инструментом, который я мог слушать часами.

Кожа у Симора была смуглой, но ничуть не темной, не болезненной и всегда удивительно чистой... [15, с. 221–222].

С возрастом и Симор, и я стали, каждый по-своему, довольно нелепо одеваться [1, с. 222].

**НСК, имеющие значение только в узком кругу общающихся:**

У них имелся даже свой тайный жест, означавший, что все должно остаться между нами, дочерью и отцом, эдакий конспиративный вариант детского «ротик на замочек». Чтобы подать сигнал, надо как бы случайно погладить указательным пальцем губы... [1, с. 465].

Они знают слабости друг друга, в особенности слабости в светской беседе, и глазами подают друг другу знаки [15, с. 81].

Обычно она сидела рядом с моим братом, с Симором, у стола с микрофонами, и как только ей нравилась какая-нибудь реплика, она наступала ему на ногу. Вроде как пожимают руку, только она пожимала ногу [15, с. 95].

Пересчитав пальцы, словно подбирая комбинацию кодового замка, она нашла мой средний палец и пожала его своим большим, крепким кулаком –

долгое, сердечное рукопожатие. И я ощутила, как в этом сильном сжатии пульсирует ее любовь ко мне, как она поднимается по моей руке и проникает в самое нутро [4, с. 444–445].

### **Имитация конкретного психологического состояния с помощью НСК:**

Григорий Маркович во время этого «селекторного совещания» не смог скрыть улыбки, похожей на те, которыми обмениваются между собой родители, когда их дети в играх изображают взрослых. Но как только Свирельников отдал распоряжение и направился к большому глобусу, в котором таился бар, Волванец постарался придать своему лицу выражение доброжелательного равнодушия [11, с. 166].

### **Описание невербального поведения с помощью вербалики:**

...На лице ее блуждало выражение иронического недоумения, означавшее примерно следующее: «Нелепо, конечно, что такой серьезный и не лишенный приятности мужчина увлекся юной дурочкой... [11, с. 216]. Лицо его приняло то особенное, промежуточное выражение, какое случается у руководителей, когда к ним входит неопознанный субъект. Ведь сразу не определишь, кто пришел: никчемный попрошайка или важная, а то и проверяющая особа! Из этого срединного состояния лицо может мгновенно набрякнуть праведным гневом, а может, наоборот, расцвести радостью долгожданной встречи [11, с. 222].

### **Описание одежды и аксессуаров:**

Кураторша глянула на его галстук, потом оценила глянцево-черные, как кожа негритянской кинозвезды, ботинки и задумалась. Он хотел для полной убедительности выдернуть из рукава запястье и показательно глянуть на свой «Брайтлинг». Но потом сообразил: слишком уж выставлять благополучие перед этим сырым ученым существом неприлично и даже опасно [11, с. 220].

...Татчук, невесть откуда взявшийся пришелец с горделиво возносимой головой, ясноглазый и орлиноносый. Носитель оскорбительной инакости во всем – в одежде, по сравнению с которой добротные штаны и куртки окружающих превращались в отребья; в безусловно правильной, лишенной паразитов речи, в манере чуть брезгливо прикасаться ко всем чужим вещам и даже в идеально ровном, нерушимом проборе, на который он расчесывал свою густую жгучую шевелюру [9, с. 253].

Его залихватская фуражка героя-летчика казалась жестокой насмешкой над бедной, потной, отнюдь не лихой физиономией, и я припоминаю, что у меня возникло побуждение сдернуть эту фуражку у него с головы или хотя бы поправить ее, придать ей не такой нахальный излом, – побуждение, вполне родственное тому, какое испытываешь на детском празднике, где обязательно попадаете ужасно некрасивый малыш в бумажном колпаке, из-под которого вылезает то одно, а то и оба уха [15, с. 62].

**Описание голоса + физиогномические характеристики (+ юмористический эффект):**

*...Его физиономия приняла выражение глубочайшей административной скорби [11, с. 222].*

*– Значит, мало платишь, – ответила она омерзительным колхозным голосом и бросила трубку [11, с. 220].*

*...Вдруг пролепетала девушка каким-то совершенно школьным голосом [11, с. 230].*

*Она ожидала какой-то реакции со стороны Лоу – он мог затаить дыхание или выразить свое удивление вслух. Но она никак не предполагала, что черты уродливого лица доктора Лоу исказит такое сильное чувство – ярость, горе или боль, она не могла сказать точно. И еще в его глазах сверкнуло дикое, животное желание обладания [14, с. 216].*

*– Стелла, ты можешь мне все рассказать, – проговорил Буклесс мягко, своим безупречным, уверенным кембриджским голосом [14, с. 82].*

*Теперь улыбка Лоу стала шире, она была полна ядовитой иронии [14, с. 216].*

*Теперь, оказавшись на знакомой территории, Лоу почти полностью себя контролировал. Он сидел, опираясь спиной о стену, и выпускал дым, заполнявший пространство между ними [14, с. 218].*

**Описание взгляда, так называемая «игра взглядов»:**

*И он внимательно посмотрел в глаза посетителю.*

*В его взоре светился мучительный и тревожный вопрос, терзающий всякого осторожного взяточника: брать или не брать?*

*– Конечно, покажите! – кивнул Свирельников и привычно придал своему взгляду даже не выражение, а неуловимый оттенок ласкового сообщничества [11, с. 224].*

*В ее глазах он увидел благодарность за сочувствие, однако Марта показала ему, что не нуждается в жалости [14, с. 397].*

*...Через ядовитый дым «Явы Золотой» смотрит мне прямо в глаза. Глаза у него карие, а взгляд – ледовитый, холоднее океана. Наша дуэль глазами продолжается уже третий месяц, с тех пор как я поступил к нему в услужение [9, с. 131].*

*Наши глаза встретились, и на какой-то миг мы восстановили нашу былую общность, вновь объединенные страхом перед местными нравами [14, с. 121].*

**Описание жестов с толкованием и без объяснения причины жестокого поведения:**

*Он даже взмахнул руками, чтобы подчеркнуть смысл своих слов.*

*...Отец Гонсалес поднял руку, требуя тишины [14, с. 240].*

*Она прикоснулась к зубам ногтем большого пальца [14, с. 276].*

*Стелла закрыла глаза и прижала большие пальцы к векам. Так поступали ее мать и бабушка, когда хотели расслабиться [14, с. 280].*

*Марта развела руки в стороны – возможно, научилась этому жесту у де Агилара, но, скорее всего, знала его с детства [14, с. 397].*

*Это умиротворяющее прикосновение вывело Сьюзан из оцепенения [2, с. 172].*

*Стратмор покачал головой, отказываясь верить тому, что услышал [2, с. 172].*

*Стратмор поднял руку, давая понять, что ему нужно подумать [2, с. 172].*

**Подробное описание движений при создании общей коммуникативной ситуации:**

*...Она длинно выдохнула дым; приподнялась на локте <...> раздавила окурок в блюде, спустила ноги с кресла, сходила в прихожую и вернулась с фотографией, которую бросила рядом с ним на кровать <...> он повертел фотографию в пальцах, затем отшвырнул ее, сел на краю кровати и провел кулаком по лбу <...> медленно, не соображая еще, что делает, достал бумажник, раскрыл его и взглянул в бархатные слоистые недра <...> спрятал бумажник и снова уставился в пол <...> подобрала снимок, подула на него <...> опять прилег <...> хлопнула по выключателю ладошкой и закрылась в кухне <...> навалившись на локоть, закурил и снова растянулся на ковре [9, с. 86–87].*

*Как только соседка ушла, мать с отцом опустились рядом со мной на колени. Они окружили, буквально окутали меня собой, и я зарылся в них, провалился в их родные свежие запахи.*

*Отец заплакал. Я никогда до этого не видел его в слезах, а тут он рыдал в голос, издавая клокочущие, склизкие всхлипы, похожие на те звуки, что производит засорившийся кран. В порядке эксперимента я положил свою руку на его. Он не скинул ее, не обругал меня. <...>*

*– Все в порядке, – прошептал я, но, кажется, он меня даже не слышал. – Все в порядке, – сказал я громче.*

*Однако заметного облегчения мои слова ему не принесли.*

*Я взглянул на мать. Она не плакала. Ее лицо было бледным и пустым, словно вовсе лишенным выражения. Мать напоминала полое тело, в которое не вдохнули еще человеческую душу. Но, почувствовав на себе мой взгляд, она резким сомнамбулическим движением притянула меня к груди. От неожиданности я выпустил отцовскую руку. Мать с силой вдавила мое лицо в складки своего пальто, и я потерял отца. А она прижимала меня к себе все сильнее и сильнее. Мои уши и нос уже полностью исчезли в меховом ворсе. Рыдания отца стали глуше – миновав поверхностный холодный слой, я все глубже вжимался в родное душистое тепло [3, с. 31].*

*Никита смотрел прямо на нее, но смотрел отрешенно.*

*Никита, давая понять, что заметил внимание к своей персоне, взметнул брови, дернул вверх-вниз плечом, провел рукою по нижней части лица, и из-под*

его ладони выскользнула разбойничья косоватая улыбочка и плотно приклеилась. Он вольной походочкой, с видом приятно легкомысленным, как будто на ходу цветочки нюхал и птичками любовался, двинулся прямо к столу, и с каждым его шагом в Ане жестким коралловым лесом разрасталась тревога: она-то успела изучить Никитины воплощения, и данный мимический вариант не предвещал ничего хорошего...

– Анель! – назвал он ее неприятным, только что придуманным имечком, светски изогнулся, дернув за руку для поцелуя, и припал губами к средним фалангам ее пальцев... – Сослуживцы? – плавно, по кругу, повел он рукой, воедино связывая жестом участников застолья. <...>

– Присоединяйтесь, друг юности, – уныло промычал в рюмку Феденька, – мы старым друзьям всегда рады [3, с. 316].

Миссис Силсберн обернулась круто, в полный оборот, чтобы улыбнуться говорившей. И снова – полный поворот на месте. Мы с ней крутанулись почти одновременно. Поворот был мгновенный. И улыбка, которой она одарила невестину подружку, была чудом эквилибристики. В живости этой улыбки выражалась симпатия ко всему молодому поколению во всем мире, и особенно к данной представительнице этой молодежи – такой смелой, такой откровенной, – впрочем, она еще мало с ней знакома.

Заговорил муж невестинной подружки. Он сидел прямо за моей спиной, слева от жены. Мы с ним обменялись недружелюбным взглядом, каким в тот недоброй памяти 1942 год могли обменяться только офицер с простым солдатом. На нем, старшем лейтенанте службы связи, была очень забавная фуражка летчика Военно-воздушных сил – с огромным козырьком и тульей, из которых была вынута проволока, что обычно придавало владельцу фуражки какой-то, очевидно заранее задуманный, беззаветно-храбрый вид. Но в данном случае фуражка своей роли никак не выполняла [15, с. 25].

**НСК, сравниваемые с работой механизма, стилистический эффект, рисующий образ человека-машины:**

Выйдя из метро «Чистые пруды», Максим, как обычно, врубил максимальную скорость, поочередно выкидывая вперед мускулистые ноги, словно это были шатуны работающей с предельной производительностью машины. Да уж, машине, не имевшей ни зрения, ни слуха, ни обоняния, в этом «райском» уголке Москвы было бы гораздо проще [9, с. 148].

Застывшая улыбка, с которой он сворачивает к гаражу, идеально гармонирует с акульим оскалом радиаторной решетки [9, с. 14].

**НСК, относящие человека к определенному классу людей:**

...Ему приходилось каждодневно, каждочасно отвечать за все, непрерывно выдерживая ненавидящие взгляды и убогие в своем однообразии издевки («фу, жеманный!», «педик»), и он отвечал – неизменным смехом постороннего, той улыбкой, за которую хотелось ударить, таким превосходством, таким сознанием своей неотразимости и правоты она дышала [9, с. 253].

*Закурил, внимательно следя за собой. Я хорошо помнил, что в свое время, именно глядя, как я закуриваю, Татьяна обронила, что у меня моторика бывшего зэка. А ведь она тогда ничего не знала [9, с. 321].*

*В его манере говорить и держаться было что-то от иностранца, пытающегося освоиться с местными обычаями. Больше всего он напоминал беженца из отсталой страны, голодного и отчаянно пытающегося произвести благоприятное впечатление [8, с. 107].*

**Описание запахов, участвующих в осуществлении коммуникативного акта:**

*Я почувствовала его специфический запах – смесь природного запаха кожи и цитрусового крема после бритья. Я словно оказалась на его территории, внутри его защитной оболочки и на какой-то миг поверила, что все проблемы рано или поздно разрешатся и все будет хорошо [8, с. 106].*

Информация, содержащая сравнительные лексические единицы:

*Он посмотрел на меня угрюмо-вопросительно, как будто я нарушила некое неписаное правило его страны... [8, с. 107].*

*Можно было подумать, что ему изменила речь и танец был единственным, что ему осталось [8, с. 121].*

**Повторение действий, обозначающих интенсивность эмоций:**

*Карлтон в диком возбуждении все время вскакивает на ноги, и его приходится тянуть вниз [8, с. 14].*

*Тогукен Нуматака смотрел в окно и ходил по кабинету взад-вперед как зверь в клетке. Человек, с которым он вступил в контакт, Северная Дакота, не звонил [2, с. 118].*

**Описание манеры курить, отличающей персонажа от других людей:**

*Он затянулся. Курил он красиво – изящно, почти по-женски придерживая косяк большим и средним пальцами [8, с. 82].*

*И она вдруг переложила букет гардений из правой руки в левую. Это было единственное проявление нервозности, какое я за ней заметил [15, с. 50].*

**Описание взгляда, голоса, выражение лица, культурных привычек:**

*...Произнесла она с какой-то обреченной полувопросительной интонацией [12, с. 30].*

*– Нет, – повторила я.*

*Но, очевидно, моему голосу не доставало уверенности. Возможно, виной тому было мое южное воспитание, моя впитанная с молоком матери убежденность, что нельзя огорчать людей ни при каких обстоятельствах. Я даже усмехнулась тому, насколько неубедительно прозвучало мое «нет» [12, с. 122].*

*Я перевела взгляд на Джонатана и увидела ровно то, что и ожидала: от мелькнувшего было чувства единства не осталось и следа. На лице его было написано не просто неодобрение, а недоумение, неузнавание, словно я лишь отдаленно напоминала его мать [8, с. 123]. [На лице «написано» не только то, что «написано» глазами, но и мимикой; «диагноз» эмоции строится на основании комплексности НСК.]*



*Все взгляды, нет, все прожекторы – взгляд невестинной подружки, взгляд миссис Силсберн, даже взгляд лейтенанта – сразу скрестились на мне. [15, с. 12].*

**Описание НСК, не характерных для персонажа, указывающих на то, что он(а) испытывает сильные эмоции:**

*И вдруг он сделал нечто фантастическое. Он начал танцевать.*

**Адвербиальный контекст:**

*Телефонистка нервно проглотила слюну [2, с. 118].*

*Сато перевела взгляд на профессора и задумчиво потерла щеку [1, с. 102].*

*Сато в задумчивости поджала губы [1, с. 102].*

*Аня отвернулась разочарованно <...>*

*– Что? – спросила невестина подружка резко, пожалуй, даже враждебно [15, с. 46].*

*Невестина подружка уставилась на меня, потом выразительно фыркнула [15, с. 47].*

*– Закрыто на ремонт, – сухо объявила невестина подружка, глядя на меня [15, с. 61].*

*Мэри раздраженно вздохнула [10, с. 32].*

**Молчание:**

*Сьюзан едва ли не физически ощутила повисшее молчание. Оно показалось ей нескончаемо долгим. Наконец Стратмор заговорил. В его голосе слышалось скорее недоумение, чем шок:*

*– Что ты имеешь в виду? [1, с. 172].*

**Сочетание прямой речи с описанием НСК:**

*– Успокойся, Сьюзан, – сказал Стратмор, положив руку ей на плечо.*

*– Питер, прости, – тихо проговорил Лэнгдон, качая головой [1, с. 543].*

*Насколько я помню, голос у меня дрожал – так со мной бывает всегда, когда я серьезно расстроен [15, с. 46].*

*– Послушайте, – сказала она тем делано терпеливым тоном, каким учительница говорила бы с ребенком не только умственно отсталым, но и вечно сопливым [15, с. 47].*

*– Нет, не успокоюсь! – сказала она, и опять вопреки рассудку где-то во мне зашевелилось нечто похожее на восхищение – такой у нее был металл в голосе, неважно, какой он пробы [15, с. 53].*

*– Скажите, пожалуйста, это вы были Бадди Блэк? – спросила она, и по уважительной нотке в ее голосе мне показалось, что сейчас она протянет мне авторучку и маленький альбом для автографов в сафьяновом переплете [1, с. 534].*

**Описание НСК, включающего лексические единицы «казалось», «словно»:**

*Мы обменялись взглядами, словно узнав друг друга, но никак не обрадовавшись.*

*Казалось, она сейчас заплачет. Пот просочился даже сквозь толстый слой грима на лбу и на верхней губе.левой рукой она прижимала к себе черную лакированную сумку. Она держала ее, как любимую куклу, и сама походила на очень несчастную, неумело накрашенную, напудренную девочку, убежавшую из дома [15: 61].*

*– Привет. – Он улыбнулся так, словно понятия не имел о своей красоте и впечатлении, которое она неминуемо производит на окружающих... [10, с. 51].*

#### **Описание звуков природы:**

*...Цикада-хормейстер в своем олеандровом кусте издала низкое резонирующее «кри-кри», и на него мгновенно откликнулась примадонна-сопрано через два куста. Один за другим вступили тенора, контральто, баритоны, сопрано, и палящее солнце зарядило маленькие переливчатые тельца насекомых столь мощной певческой энергией, что пытаться разговаривать в фуге от кустов было бесполезно. Оглушительный голос хора цикад летел над населенными японскими хрущиками кустами кассии к цветущим эвкалиптам и олеандрам на улице за забором и к камфорным деревьям... [10, с. 20].*

#### **Описание глубоких эмоций с помощью невербальных вкраплений в ткань повествования:**

*В дальнем конце пляжа находился камень, достаточно высокий, чтобы прислониться к нему спиной, если сесть на песок, но Мэри упала на колени перед ним, положила на него руки и уткнулась в них лицом. Она сжалась в комок и содрогнулась всем телом в приступе сокрушительного горя, причиняющего такую боль, повергающего в такое отчаяние, что на мгновение часть ее существа в ужасе воспротивилась, не желая принимать участия в происходящем... [10, с. 183].*

*Мэри безутешно рыдала, скрипя зубами от ярости и боли [10, с. 184]. <...> он тихо сидел на скамье, судорожно сцепив руки и сгорбив плечи, в отчужденной позе, которую всегда принимал в минуты горя [10, с. 195].*

*Он трясся от ярости, глаза потемнели до сапфирового цвета, по телу раз за разом пробежали судороги [10, с. 246].*

*Его глубоко несчастный, горестный вид ошеломил Мэри, точно удар громадного молота. Каждая удлиненная, до боли красивая линия тела свидетельствовала о безмолвном страдании, напряженный чистый профиль выражал бесконечную муку [10, с. 247].*

*Я закрываю лицо руками и сижу так, еще глубже погружаясь в уныние. Наконец поднимаю голову и вижу, что одна из албанок, работавших в интернет-кафе, перестала мыть пол, прислонилась к стене и с интересом меня разглядывает. На мгновение наши усталые глаза встречаются. Я мрачно качаю головой и говорю вслух: «Я в полном дерьме». Она понимающе кивает. Она не знает английского, но, естественно, понимает все и без слов [4, с. 154–155].*

**Многозначность невербального контекста (глаза могут округлиться от страха, удивления, при имитации невербального поведения):**

*Глаза у нее округлились [12, с. 310].*

Только макроконтекст повествования определяет истинную эмоцию – эмоцию ужаса.

**Каскад описаний различных НСК в одной описываемой ситуации:**

Имитация эмоционального состояния + описание взгляда + движение бровей + покраснение лица + изменение цвета глаз + снова описание взгляда + описание улыбки + использование устойчивого словосочетания «на глаза навернулись слезы» + движение рук:

*– Да, глупо с моей стороны, – через силу выдавила она, пытаясь придать лицу приятное выражение.*

*Он не ответил, но стоял и с улыбкой смотрел на нее ясным заинтересованным взглядом...*

*– А? – Он недоуменно приподнял брови.*

*Она покраснела, и ее темные глаза приобрели чуть ироничное выражение <...>*

*Он неохотно отвлекся от музыки, которую они слушали, и обратил на нее мечтательный, затуманенный взгляд, улыбаясь мягкой, почти бессмысленной улыбкой. Сердце у нее затрепетало и словно растаяло под этим взглядом, душу захлестнуло некое не поддающееся определенное чувство, смешанное с такой острой печалью, что на глаза навернулись слезы.*

*Прекрасной формы руки задвигались и движениями своими сказали больше, чем мог выразить Тим с помощью своего бедного, ограниченного языка [10, с. 181–182].*

**Намеренное невербальное поведение:**

*Мэри в своих аккуратных черных туфлях бесшумно прошла по плитам песчаника: она всегда двигалась по-кошачьи мягкой поступью и любила приближаться к людям неслышно, чтобы оказаться рядом, прежде чем ее заметят. Иногда очень полезно заставить людей врасплох [10, с. 33].*

Конечно, это далеко не полный список всех ситуаций, которые можно найти и интерпретировать в художественном произведении. Этот список бесконечен. И, выбирая миниатюру, преподаватель должен быть готов помочь обучающимся и объяснить им поведение персонажа, найти смысл его поступков, складывая и сопоставляя все составляющие *altera lingua*.

### Литература к 4.3

1. Браун Д. Утраченный символ. М.: АСТ, 2010. 570 с.
2. Браун Д. Цифровая крепость. М.: Астрель, 2010. 317 с.
3. Вересов Д. День Ангела. М.: АСТ; Полиграфиздат; СПб.: Астрель, 2010. 316 с.
4. Гилберт Э. Есть, молиться, любить. М.: РИПОЛ классик, 2011. 608 с.
5. Джейкобсон Г. Вопрос Финклера. СПб.: Азбука, 2011. 380 с.
6. Ирвинг Дж. Правила виноделов. СПб.: Амфора, 2012. 543 с.

7. *Каминаси К.* Сделано в Японии. М.: АСТ, 2004. 396 с.
8. *Каннингем М.* Дом на краю света. М.: Астрель: CORPUS, 2010. 544 с.
9. *Кузнецов С.* Москва нуар. Город исковерканных утопий (антология). М.: Эксмо, 2010. 384 с.
10. *Маккалоу К.* Тим: роман / Пер. с англ. М. Куренной. М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. 368 с.
11. *Поляков Ю.* Грибной царь: роман. М.: Астрель, 2012. 479 с.
12. *Рубина Д.* Белая голубка Кордовы. М.: ЭКСМО, 2011. 512 с.
13. *Сигал Э.* История любви. История Оливера. М.: Эксмо, 2011. 416 с.
14. *Скотт А.* Код мая: 2012 / Пер. с англ. В. Гольдич, И. Оганесовой. М.: Эксмо, 2011. 480 с.
15. *Сэлнджер Дж. Д.* Выше стропила, плотники. М.: Эксмо, 2011. 256 с.

### Выводы

Целостная картина художественного текста начинает возникать еще на этапе выбора читателем книги. Общий эстетический вид художественного произведения влияет на эмоциональный настрой читателя. Наблюдается связь с механизмами чувственного познания объекта, которые, в свою очередь, связаны с восприятием (в частности, восприятием цвета), ощущениями (тактильными при осязании, которое влияет на принятие решений и мыслительные процессы), визуализацией. При этом возникает целостный образ, полученный посредством наблюдения. Представления о том, что может содержаться в книге, основано на воображении и других познавательных процессах.

Внешний образ книги (форма, объем, размер, цвет) и параграфемика являются внешними составляющими *altera lingua*.

Помимо образа книги и креолизованных структур, входящих в структуру художественного текста, существует художественный образ – категория художественного творчества, образ искусства, создаваемого автором, который стремится наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности.

Смысл художественного образа раскрывается в определенной коммуникативной ситуации, которая может содержать отдельные факты, в чем проявляется дискретность художественного произведения. Читатель достраивает выпущенные описания согласно его эстетическим взглядам и опыту. При этом происходит дешифровка смыслов, которая входит в систему понимания художественного произведения.

Существуют различные алгоритмы чтения художественного текста. Все они так или иначе связаны с ключевыми постулатами: читать и не понимать; читать и понимать, что написано; читать и понимать то, что не написано.

Чтение и понимание текста и подтекста связано с понятием *altera lingua*, в который входит весь массив средств, социокультурных факторов, описаний внешности, экстралингвистических и параграфемных средств.

С помощью НСК могут быть изображены различные эмоции, что является номинацией проявлений невербальной коммуникации и выразительным средством в художественном тексте. При этом происходит вербализация НСК, т. е. процесс выражения через звуковое обозначение символов описания мира, так как символно-знаковое поведение – это часть нашей повседневной реальности.

Отражение НСК в художественном тексте – двойственный процесс. С одной стороны, это восприятие невербальных компонентов в устном общении, с другой – их переосмысление и отражение в тексте вербальными средствами.

Разные исследователи описывают невербальное поведение как коммуникативные акты с однозначными/неоднозначными НСК в конгруэнтных и неконгруэнтных высказываниях, выделяют функции НСК с описанием моделей их вербализации, устанавливают и описывают способы репрезентации кинем в письменной речи, и выделяют основные лексические единицы, участвующие в описании невербального поведения, а также различные типы контекстов.

Основная часть речи, участвующая в описании поведения, – глагол. Дополнительные лексические средства описывают испытываемые человеком эмоции.

Основной концепт в речевом контексте как раз и связан с выражением эмоций. Языковая репрезентация концепта происходит с помощью лексических единиц, называющих и описывающих эмоции, а также с помощью эмотивной лексики. Эмоции и чувства имеют номинацию признаков или действий, что происходит с помощью сигналов номинации.

Выделяют следующие типы актуализации различных языковых средств для передачи эмоций: номинативно-описательный, описательно-выразительный, номинативно-выразительный, номинативно-описательно-выразительный.

Актуализация языковых средств происходит в контексте, который непосредственно связан с практическим опытом, ориентировкой в реальной действительности. Это отражение в памяти типологии ситуаций, которые позволяют читателю вскрыть подтекст поведения.

Легче всего на начальном этапе обучения чтению выявить подтекст художественного произведения на основе короткого литературного текста – миниатюры, в котором часто используется «скрытый сюжет», когда внешняя интрига отступает на второй план, а главную роль выполняют изменения психологического состояния персонажа.

В связи с этим возникает ряд задач, которые ставит себе преподаватель для того, чтобы научить правильно читать художественное произведение, в частности:

- соотнести внешний образ книги с содержанием в процессе антиципации;
- правильно оценить параграфамику художественного текста;
- видеть читаемое в воображении;

- соединять выявленные образы с собственным личным опытом, с пережитым в реальности;
- находить культурные особенности художественного текста в описании реалий и личности персонажа и уметь связать их со своими представлениями и социокультурными особенностями страны;
- обращать внимание на описание НСК, связанных с образами персонажей;
- правильно трактовать различные экстралингвистические элементы, вербализованные в тексте.

Примерами миниатюр, коротких рассказов могут быть стихи (в японской поэзии – хокку, танка, рэнга); рассказы, описывающие культурное явление какой-либо страны (зарисовки образов индейцев с расшифровкой их имен, включающих вербализованные НСК, зарисовки природы, шуточные рассказы, анекдоты и др.).

---

---

## Глава 5. МЕТОДИКА РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ALTERA LINGUA

### § 1. Основные положения altera lingua при работе с художественным текстом на занятии по иностранному языку

Любая технология есть система приемов.  
*Е. И. Пассов*

Цель работы с текстами художественной литературы должна быть сформулирована как обучение самостоятельному пониманию текстов. Поставленная цель определит принципы отбора текстового материала, организацию работы над ним и конечный результат учебной деятельности.

Художественный текст – это, по словам Ю. М. Лотмана, один из компонентов художественного произведения, далеко не единственный, но «крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно» [10, с. 24].

Художественный текст – «материальное воплощение произведения художественной литературы; его вербализованное (т. е. выраженное словами), зафиксированное в письменной форме содержание; совокупное – от первой буквы первого слова до последней точки (или другого знака препинания), стоящей в конце последней страницы, – языковое выражение литературного произведения» [9, с. 54].

Помимо художественного текста, в художественное произведение включают также все его варианты и наброски, историю создания, известные или предполагаемые прототипы героев, событий и др., те или иные свидетельства авторского замысла, авторитетные критические разборы и литературоведческий анализ темы и идеи произведения, различные интерпретации художественного произведения (известные театральные постановки, экранизации и др.) и т. п.

Кроме того, художественное произведение оформляется в виде книги, где можно использовать параграфемные средства, которые позволяют адекватно интерпретировать содержание.

Можно сказать, что художественный текст самодостаточен: в нем содержится все, что необходимо для его понимания, хотя иногда возникает необходимость в дополнительных комментариях разных видов, объяснениях, справочных текстах и т. п.

Для писателя текст никогда не бывает завершенным: «...писатель всегда склонен дорабатывать, доделывать. Он знает, что любая деталь текста – это лишь одна из возможных реализаций потенциальной парадигмы. Все можно

изменить. Для читателя текст – отлитая структура, где всё на своем – единственно возможном – месте, всё несет смысл и ничто не может быть изменено» [11, с. 112].

По Ю. М. Лотману, художественный текст должен быть воспринят, прежде всего, «как сообщение на естественном языке». Это будет основой его дальнейшего постижения в качестве произведения искусства. Опираясь на это авторитетное мнение, мы рассматриваем художественный текст как коммуникативную единицу, средство общения на данном языке (правда, особое средство, в котором язык реализует не только коммуникативную, но и эстетическую функцию).

Обучение пониманию художественных текстов, принципы отбора текстового материала (художественных текстов) можно сформулировать следующим образом: художественный текст должен быть таким, чтобы потенциальный читатель, во-первых, захотел его понять, а во-вторых – смог бы это сделать.

Понимание художественного текста происходит в процессе его восприятия – иначе говоря, акте познания, переживания и творчества. Г. В. Пранцова и Е. С. Романичева [15, с. 62] различают три фазы процесса художественного восприятия: предкоммуникативную, коммуникативную и посткоммуникативную. Данное деление вполне соответствует нашим представлениям о работе с художественным текстом.

Функция первой фазы – сформировать художественно-психологические установки, включающие ожидание радости от общения с искусством, подготовку к предстоящей встрече с конкретным произведением. «Основная цель этой фазы сводится к созданию ситуации удивления, парадокса, поиска, желание кого-то выслушать и задать вопросы» [15, с. 62]. Эта фаза в нашем случае включает выбор книги (если читатель сам занимается поиском художественного произведения), основанный на ее внешнем виде (визуальный и тактильный образы), внутреннем содержании (наличие иллюстраций, цветовых решений оформления страниц, параграфемных вкраплений и др.). Если читатель занят поисками необходимого для прочтения художественного текста, рекомендованного преподавателем, он также использует алгоритм выбора: его интересует внешний вид издания, тактильные ощущения при прикосновении к обложке, иногда его привлекает типографский запах страниц. Конечно, при отсутствии выбора читатель приобретает то, что предлагает издательский дом, и при этом создание ситуации удивления, парадокса уходит на второй план. Остается фаза прагматики – вынужденность поиска и чтения книги; вместе с этим ее эстетический вид отходит на второй план. Важной здесь является задача преподавателя выбрать для чтения такое произведение, которое сформировало бы радость общения читателя с художественным текстом, в том числе с его визуальным образом.

Чтобы художественное произведение еще на фазе выбора привлекало читательское внимание, ему требуется придать соответствующее оформление. Важную роль здесь играет создание книг, использующих приемы инфогра-



фики. Это относится как к художественной литературе, так и к учебной, поскольку стремление к визуализации – одна из основных черт нашего мозга. Визуализация любой информации, в том числе конкретных образов, представленных автором в художественном произведении, активизирует читательскую деятельность.

Визуализация – эффективный способ представления информации, поскольку она дает возможность компактно представить необходимые сведения относительно обстановки, описываемой в книге, а также фоновые сведения, которые могут быть незнакомы иностранному читателю. НЛП-графика позволяет обратить внимание читателя на конкретные, важные с точки зрения автора образы и смыслы; в то же время параграфемные средства подчеркивают важность ключевых слов, понятий, подтекста.

Визуализация данных – лишь часть инфографики, но она также способна снять информационную перегрузку, что особенно важно для иностранного читателя (обучающегося, который постигает азы иностранного языка – английского, французского, немецкого и др., и представителя иной культуры, для которого русский язык – неродной, т. е. при изучении русского языка как иностранного [3]). Визуализация информации, заложенной в тексте художественного произведения, позволяет отфильтровать ценную информацию в смысле понимания подтекста и запомнить самый важный материал.

А. Горовиц утверждает, что «внимание – это целенаправленный и бескомпромиссный фильтр. Он определяет, что важно для нас в данный момент, и заставляет замечать лишь это и ничего, кроме этого. Зачем утруждать себя сортировкой элементов визуального ряда?» [5, с. 22]. Такую избирательную функцию внимания замещают подготовленные автором, редактором, художником иллюстрации. Создатели книг акцентируют внимание читателя на предмете, который описан в художественном произведении. Это напоминает действие фломастера или карандаша, когда читающий выделяет им то, на что нужно обратить особое внимание. Автор книги учит обращать внимание на мысль, заложенную в рисунке и описанную в тексте, выделять смысл среди всех остальных смыслов.

Здесь стоит упомянуть понятие, распространенное в методической литературе, – педагогические опоры. Оно по-разному трактуется в методической литературе. Большинство авторов рассматривает опоры как некие ориентиры, побуждающие обучающихся сконцентрировать свое внимание на существенном, сокращая меру неопределенности (см. напр., работы Е. И. Пассова, Е. М. Зориной). Кроме того, педагогические опоры можно использовать при пересказе художественного текста.

Иллюстрация или рисунок являются своего рода опорой при анализе художественного текста, которая становится важной для выявления подтекста.

Все вышеизложенное наталкивает на вопрос о создании художественного текста, непосредственно связанного с перечисленными приемами визуализации. Особой задачей методистов становится осознанное проектирование

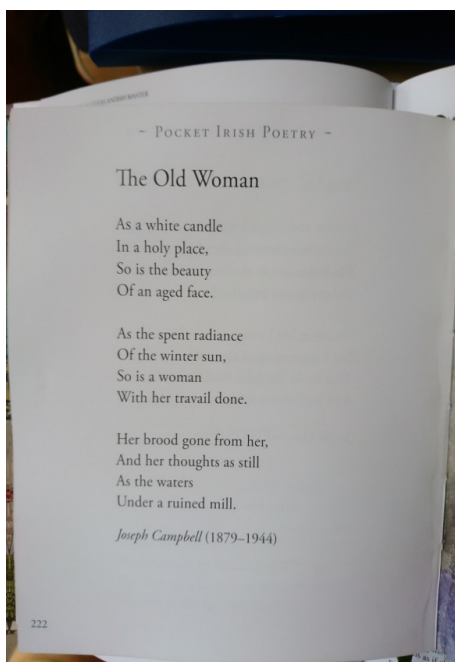
книги для чтения, которая сочетала бы в себе буквенные и визуальные символы. В этом смысле показательна монография М. В. Кларина [7], снабженная различными графиками, таблицами, цветными выделениями – всем тем, что облегчает чтение и поиск нужной информации.

В качестве другого примера можно привести очень удачное, на наш взгляд, воплощение данной задачи. Это две книги, изданные в Великобритании: Pocket Irish Poetry [2] и What Paintings Say. 100 Masterpieces in Detail [1]. Одна из книг – сборник стихов ирландских поэтов, в плотной цветной иллюстрированной обложке, с закладкой. Помимо вступления, книга содержит сведения об авторах и их фотографии.

Каждое стихотворение снабжено иллюстрацией (это могут быть картины известного художника, фотографии природы, портреты, репродукции известных полотен, шуточные рисунки).

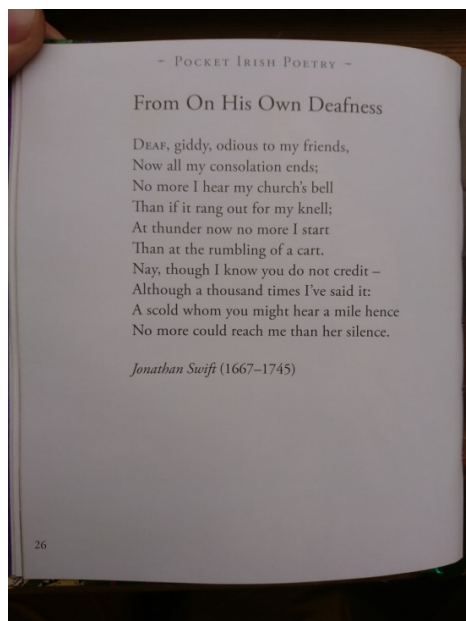
Некоторые стихи соотносят свой смысл непосредственно с изображением, которое приводится рядом. При этом читатель, постигая творчество поэта, знакомится с автором живописного произведения и с редактором-оформителем книги Тони Портером.

Читательская деятельность включает расшифровку образов, созданных тремя авторами, наталкивает на постижение смысла, создавая собственный образ, сравнивая смыслы, вложенные создателями страницы.



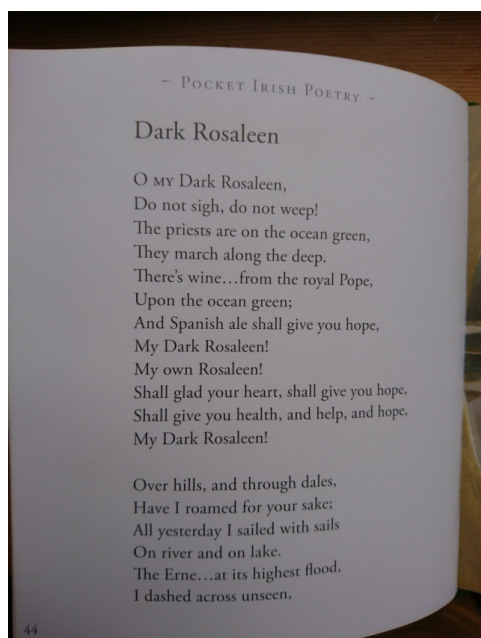
Стихотворение Джозефа Кэмпбелла, посвященное старой женщине (слева) и сопровождаемое портретом «Миссис Харриет О'Хаган Осборн» (справа), созданным в 1919 г. Маргарет Лемерсьер О'Хаган

Стихотворение может быть снабжено репродукцией портрета создателя стихотворения, как в случае оформления стихотворения Дж. Свифта:



Стихотворение Джонатана Свифта “From on his own deafness” (слева) сопровождается портретом самого писателя, написанного рукой Шарля Жеврэ в 1718 г. (справа)

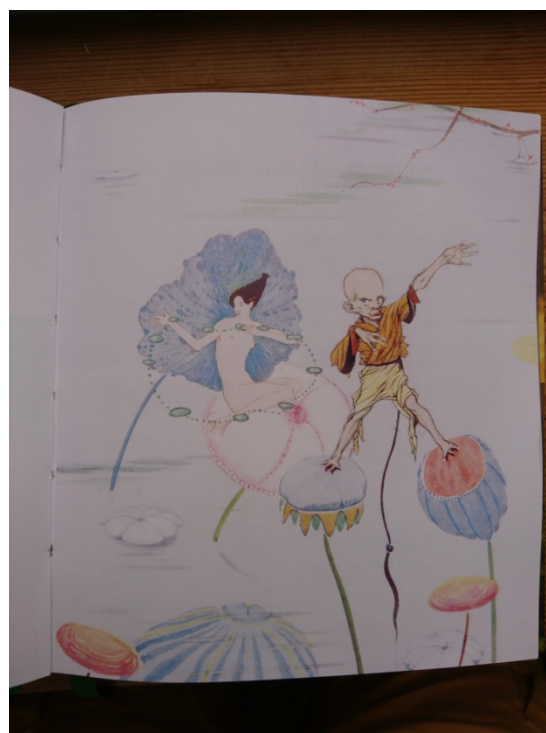
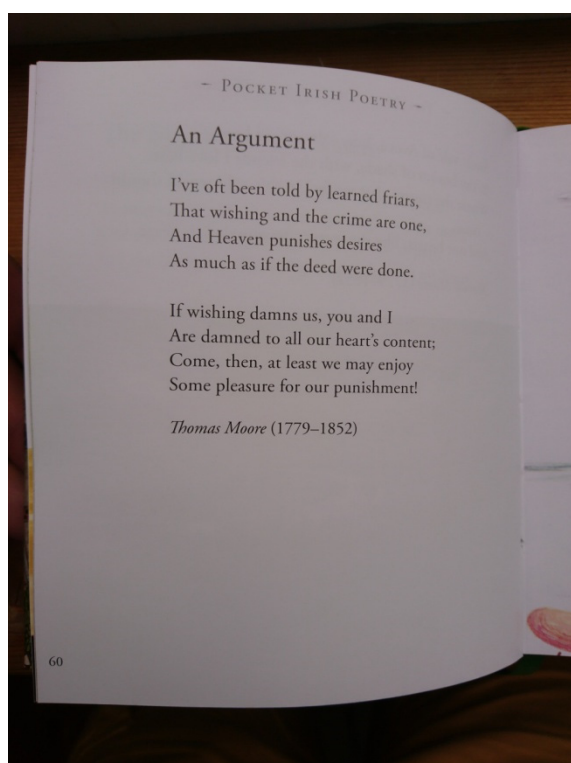
Образ героини стихотворения дополнен картиной художника, который создал ее гораздо позже написанного автором стихотворения, но редактор счел необходимым поместить этот портрет, поскольку увидел аллюзию названия Dark Rosaleen на темные волосы, волосы и платок прекрасной девушки с портрета.



Строки из стихотворения Джеймса Кларенса Мэнгана “Dark Rosaleen в образе Kathleen Ni Houlihan” (слева) сопровождаются портретом темноволосой девушки ирландского и шотландского художника Джона Лавери (справа). Кэтлин Ни Хулиан является здесь символом ирландского национализма, персонифицируя Ирландию

Очень содержательно оформлено стихотворение An Argument Т. Мура и иллюстрации к нему. Стихотворение и рисунок предлагают богатую пищу для размышлений. С одной стороны, само содержание стиха дает ключ к пониманию иллюстрации, с другой – иллюстрация вносит дополнительные смыслы для раскрытия образа героя стихотворения, мысли которого распределены между наслаждением и карой, несущих разные коннотации.

Отрицательная и положительная семантика слов подкрепляется образами прекрасной девушки-эльфа, сидящей на розовом цветке, и злобного карлика, под ногами которого завяли цветы.



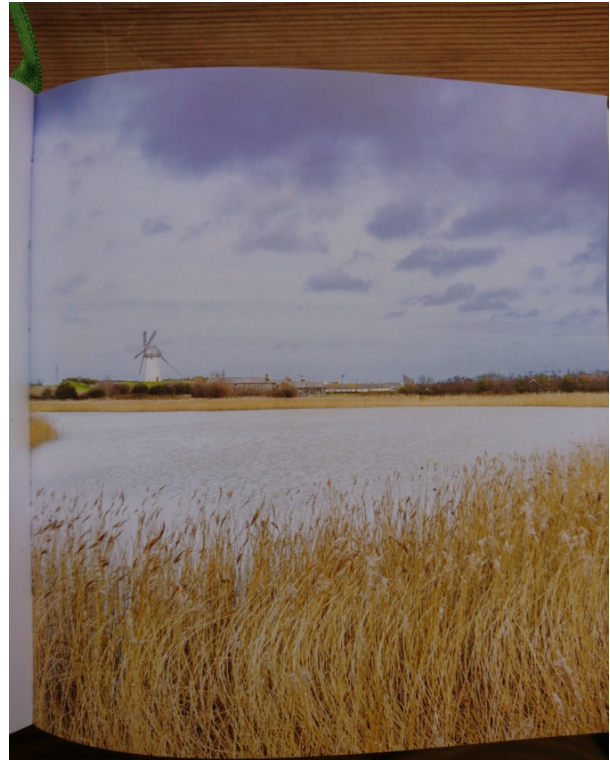
Стихотворение Томаса Мура “An Argument” (слева) оформлено рисунком Гарри Кларка (справа). Последний иллюстрирует творчество поэта, в котором нет ни напряженного действия, ни драматизма и пафоса борьбы, ни глубоких противоречий борющихся сил. Все контрасты у Мура сглаживаются и примиряются, зло «затушевывается». Вот почему иллюстратор выбирает рисунок, наполненный изяществом и эстетизмом

Многие стихи сопровождаются фотографиями природы Ирландии, знакомя читателя с самим духом страны, суровой, но в то же время прекрасной – морем, горами, озерами, пшеничными полями.

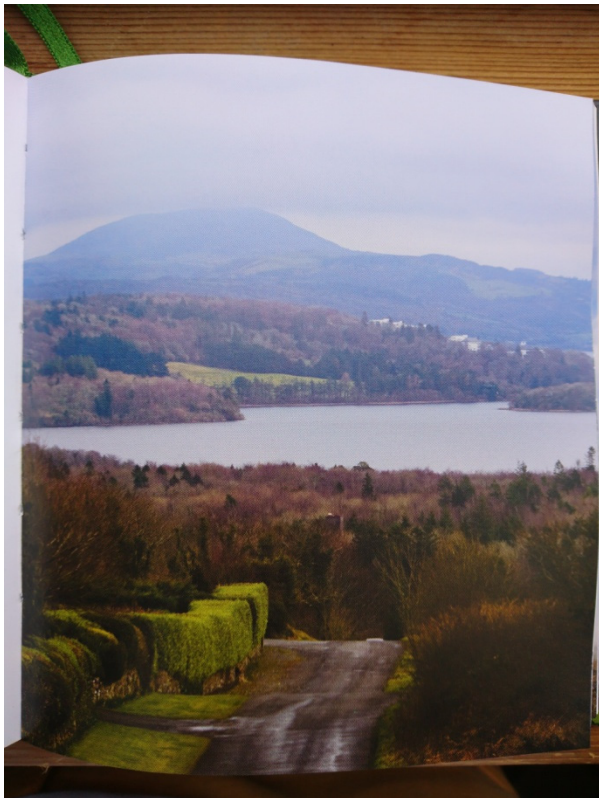




*Glendalough, Co. Wicklow, Ireland.  
Shutterstock/Stephen Kiernan*



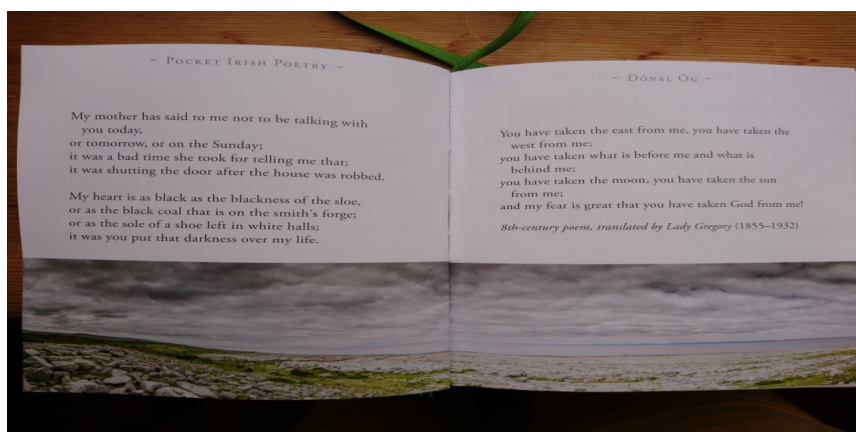
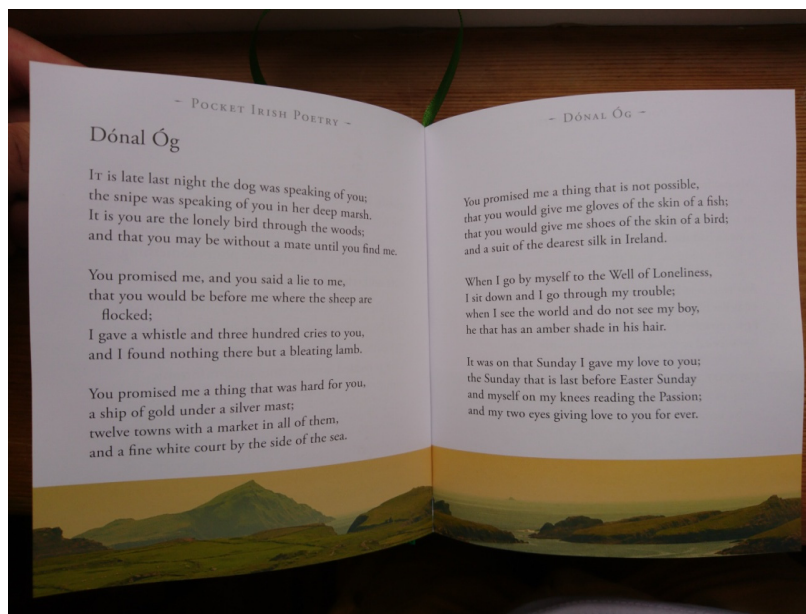
*Rural Scene of Skerries traditional old  
windmill. Shutterstock/Aitormmfoto*



*An Irish road leading to Lake Innisfree. Shut-  
terstock/Nates Pics*



*Irish scene. Shutterstock/Rex Rover*



Другая книга «О чем говорят картины» не только представляет собой текст, рассказывающий о конкретном периоде изобразительного искусства, но и иллюстрирует характерные для него художественные произведения. Иллюстрации сформированы особым образом: там представлены и репродукция всего полотна, и его меньшая копия с выделенными квадратами, направляющая взгляд читателя на некоторые детали, которые он мог не заметить при рассмотрении репродукции. Эти выделенные части затем укрупняются, давая возможность сравнить словесное творчество и его художественное воплощение в картине.





Кроме того, читателю становятся ясны некоторые моменты, о которых пишет автор, рассказывая о различных эпохах изобразительного искусства. Авторы пытаются помочь читателю «look much, much closer at images we might have thought we knew well». Розмари и Райнер Хаген О’Хаген «help us become detectives of details, solving the mysteries of a masterpiece through its most small and subtle elements». «...Even the most familiar panels and canvases come alive anew in all the intricacies of their composition and in a very real sense of context of time and place» [1: суперобложка].



Благовещение Девы Марии. Алтарь Мероде. Нью-Йорк, Метрополитен-музей, монастырские коллекции. На правой створке триптиха изображен Иосиф Обручник, делающий мышеловку



Кроме того, книга оформлена суперобложкой, а иллюстрация на ней уже содержит загадку. Читателю наверняка захочется задать вопрос: кто эта девушка с необычным взглядом, направленным вправо? Что о ней сказано в книге? Кто автор полотна? К какой эпохе относится создание портрета? В то же время мы понимаем, что по платью и головному убору разбирающийся в изобразительном искусстве читатель может найти ответ на последний вопрос.



Коммуникативная фаза – это прямой контакт с произведением искусства, непосредственный диалог с художественным текстом. Если первый этап включает лишь экстралингвистические элементы восприятия книги, то этап прочтения вбирает в себя не только экстралингвистические элементы *altera lingua*



(в частности, параграфемике, элементы НЛП-графики), но и, как самое важное, диалог автора и читателя. Создаваемые автором образы воссоздаются читателем с помощью поиска подтекста, включающего различные типы смыслов, в которые входят культурологические, социальные, лингвистические, паралингвистические составляющие, способствующие декодированию информации, заложенной автором произведения. Интерпретация художественного произведения зависит от опыта, знаний читателя, его представлений о мире вообще и (конкретно) от того мира, который создает писатель в своем произведении.

Рассмотрим несколько примеров, которые описывают движения рук героев.

(1) *Когда провансалец смотрит вам прямо в глаза и уверяет, что в следующий вторник в восемь ноль-ноль он будет стоять у вас на пороге со всеми инструментами, непременно обратите внимание на его руки. Если они неподвижны или одна из них успокаивающе похлопывает вас по плечу – ждите его во вторник. Если рука поднимается примерно до уровня пояса ладонью вниз и начинает медленно колебаться в горизонтальной плоскости – рассчитывайте увидеть его в среду или четверг. Если же рука мечется быстро, будто собачий хвост, – значит, он имеет в виду следующую неделю, или месяц, или бог знает что – все зависит от обстоятельств, а те не в его власти. Все эти движения являются скорее всего инстинктивными, и поэтому им можно верить больше, чем словам [12, с. 68].*

(2) *Она вынула руки из карманов джинсов, сцепила за спиной, расцепила и снова сунула руки в карманы [6, с. 455].*

(3) *Я познакомилась с Ренатой Мухой по телефону – то есть была лишена основной зрелищной компоненты: не видела ее жестикуляции, ее рук, взлетающих и поправляющих на затылке невидимую кепку, очерчивающих в воздухе арбуз, то и дел отсылающих слушателей куда-то поверх голов, а иногда и пихающих (если понадобится по ходу рассказа) соседа локтем под ребро [16, с. 279].*

Пример (1) связан с культурологическими особенностями движений рук. Автор поясняет, что означает каждое движение. Любое из них смыслообразительное. Важнее движение рук, а не слова или взгляд. Описание первого движения соответствует реальному желанию прийти в определенный день. Второе движение – вероятность совершения действия. Третье движение – дело отсрочено на долгое время, вообще не будет выполнено.

Пример (2) не дает пояснений автора. Здесь усилия на расшифровку образа должны исходить от читателя. Набор движений рук, частая смена их положения свидетельствуют о том, что герой нервничает, чувствует себя неудобно.

Пример (3) раскрывает конкретный образ персонажа, женщины импульсивной, эмоциональной. Ее руки говорят сами за себя: они то взлетают вверх,

то поправляют несуществующий головной убор, то очерчивают предмет, показывая его форму и размеры, то отсылают к каким-то событиям, которые произошли ранее, или к человеку, который участвовал в этих событиях, а сейчас находится в том месте, куда указывает рука, то пихают, толкают собеседника, чтобы придать значимость своим словам, обратить внимание на конкретную мысль, показать важность выраженной словами идеи.

Так или иначе, описание НСК, которые с помощью изображений могут быть представлены в самом тексте книги, очень важны при чтении художественного текста иностранным читателем. Дело в том, что некоторые жесты могут быть непонятны при осуществлении читательской деятельности. Чаще всего автор, понимая, что декодирование НСК невозможно, дает его толкование:

*Я едва успел отпрыгнуть, ничего толком не сообразив. На одном инстинкте. Отпрыгнул и врезался в плотную упругую толпу. Чьи-то руки помогли устоять. Меня обдало облаком мелких брызг, летящих из-под колес, и теплом нагретого двигателя. У меня капля пота на затылке...<sup>1</sup>*

Однако те произведения, которые преподаватели рекомендуют обучающимся, рассчитаны на прочтение носителем языка. Некоторые НСК сопровождаются описанием соответствующей эмоции. Большая часть описаний носит констатирующий характер. В связи с этим возникает задача правильного декодирования невербального поведения.

Некоторые жесты вполне универсальны и могут быть поняты иностранным читателем.

Часть жестов имеют различную семантику в разных культурах. В таком случае художественный текст целесообразно оформить визуально, сопроводив его рисунком жеста, который может быть непонятен читателю. Так, например, можно сопроводить фразеологизм «чесать затылок» его толкованием: *чесать затылок Прост. 1. Быть озадаченным, обескураженным чем-либо (и при этом почёсывать кожу на затылке). Когда такие предложения попадают в цех, мастера чешут затылки! (Ю. Крымов. Танкер «Дербент»). 2. Зевать, ротозейничать (обычно во время работы). Пока там (в Верном) чесали затылки, а казаки зимой себе съезды разные по уездам да подготовку ведут (к восстанию) (Д. Фурманов. Мятеж) [17].*

Более действенным при восприятии оказывается рисунок. При нем могут содержаться толкование фразеологизма и его этимология.

Иногда одна и та же эмоция может передаваться по-разному в различных жестовых культурах. В таком случае особенно важно передать различия визуально, чтобы ускорить процесс чтения.

---

<sup>1</sup> Еще один традиционный прием в системе образов манга и анимэ. Капля пота на затылке означает, что персонаж нервничает или боится [13, с. 113].



Русский человек чешет затылок, когда чем-то озадачен. Вопрос – для чего? Конечно, вряд ли, чтобы простимулировать кровообращение мозга. Одна из версий гласит, что жест этот пришел из народной магии: таким образом наши предки вызывали на помощь пращура, гения рода.

Например, эмоциональное состояние человека, у которого все хорошо, можно передать с помощью жеста, который имеет разное толкование в разных странах. Кинема «кольцо» (OK, ring, zero) в русскую культуру вошла сравнительно недавно, ее основной областью бытования стала русская молодежная среда и сфера бизнеса. Этот жест заимствован из американской кинетической системы, в которой имеет значение «все в порядке, все хорошо». Между тем в Японии эта же форма связана с ситуацией купли-продажи. В Венесуэле и Бразилии эта жестовая форма имеет явно выраженный неприлично-сексуальный смысл. Известен случай, который приводит американский психолог Г. Триандис: однажды президент Р. Никсон изобразил «o'key» и, сам того не желая, оскорбил бразильцев. В Тунисе форма принимает несколько иной вид – все пальцы, кроме указательного и большого, вытянуты вертикально вверх – и имеет совсем другое значение: «я убью тебя». В Греции и на острове Сардиния в Италии форма жеста такая же, как в США, а значение жеста можно описать примерно как «отмахнуться». В русской культуре совсем иной жест передает смысл лексической единицы «отмахнуться»: это движение руки сверху вниз. В такой ситуации целесообразно дать визуальное изображение жеста и его толкование.

Иногда полезно сопроводить описание или изображение жеста изображением мимики, чтобы показать читателю, что жест и мимика связаны с положительными эмоциями.



Все хорошо!

Вернемся к исследованиям Г. В. Пранцовой и Е. С. Романичевой, которые рассматривают третью фазу читательской деятельности как посткоммуникативную. Она связана с присвоением художественного произведения как лично значимой ценности [15, с. 62]. На этом этапе происходит оценка прочитанной книги как произведения искусства, которое близко читателю или же, наоборот, или не соотносится с его представлениями. Точка зрения на личную значимость прочитанного может быть выражена при обсуждении книги, творчества автора, в ходе дискуссии по поводу образа конкретного героя или дебатов, которые могут мотивировать не читавших книгу принять решение о ее чтении или об отказе от него. В процессе постижения литературного произведения происходит освоение заложенных там духовных ценностей. Эти духовные ценности зависят от культуры и традиций того народа, представителем которого является автор книги.

Все элементы *altera lingua* важны потому, что вызывают интерес учащегося (потенциального читателя). *Altera lingua* создает внутренний мотив деятельности, благодаря чему сама деятельность (несмотря на трудности ее осуществления) становится более привлекательной и эффективной. В первую очередь это касается иностранных обучающихся, которые непременно сталкиваются с трудностями при декодировании ситуации, представленной неродной для них культурой. Им приходится постигать азы чужого опыта, культуры, социальной обстановки, личности автора, а также того периода, во время которого творил создатель художественного произведения.

Доступность текста для потенциального читателя обычно понимается как соответствие читательского уровня владения языком, языковой сложности читаемого текста. Языковая сложность для иностранного читателя всегда присутствует, это несомненно; вместе с тем ее можно минимизировать за счет объема предоставленного для чтения материала.

Все дело в том, что каждый день, сталкиваясь с большим количеством информации, приходится отфильтровывать ценную информацию, а важный материал запоминать. На понимание требуется время, которое можно сократить, используя информацию в наглядной форме и небольшой объем читаемого текста.

Зрение – самое сильное из пяти чувств; с его помощью мы получаем большую часть информации об окружающем мире. Человек, по утверждению Р. Крама, – это «настоящая машина для распознавания образов» [8, с. 46]. Человеческое умение быстро находить на рисунке закономерности и тенденции – вот основная причина, по которой визуализация данных настолько информативна и является важнейшим компонентом *altera lingua*.

Именно поэтому особое внимание уделяется иллюстрациям и рисункам, а также графикам и символам, параграфемным средствам, которые помогают декодировать информацию. Однако стоит помнить, что визуализация данных – это *altera lingua*, воспринимаемый в контексте. Суть этого контекста заключается в том, что читатель сразу видит полную картину, познавая одновременно множество значений в сравнении. Визуальные системы хороши тем, что легко запоминаются. А в сочетании с текстом они дают возможность наиболее полно оценить подтекст художественного произведения, поскольку именно в художественном тексте информация представлена в наиболее сложном и разноплановом виде.

Итак, *altera lingua* = визуализация + вербализованный текст с элементами описания НСК + небольшой объем художественного текста (миниатюра) для восприятия в процессе читательской деятельности.

Трудно найти такой текст, в котором бы эксплицитно было выражено все, что составляет его содержание, и все, что требуется для его понимания. Подтекстом, соответственно, обладает любой текст. Сам подтекст возникает потому, что автору нет необходимости включать в свой текст ту информацию, которая, являясь необходимым условием его понимания, уже известна тому, для кого этот текст предназначен, т. е. представляет собой общие для участников коммуникативного акта фоновые знания.

При работе в иностранной аудитории преподаватель не может рассчитывать на то, что обучающиеся владеют всей фоновой информацией. В данном случае он может «смоделировать необходимый фон, а в самом тексте – актуализировать и активизировать необходимые сведения и привести в действие присущие индивидууму когнитивные механизмы» [9, с. 20].

Для иностранного читателя современный художественный текст нередко напоминает древний текст, связь которого с живой жизнью невозможно

восстановить непосредственно. Особенно сложными являются процессы смыслообразования при восприятии художественного текста, где «возможности порождения новых смыслов в рамках данной культуры практически безграничны, что следует из особого свойства языка художественной литературы, а именно его образности» [9, с. 29].

При чтении текст предстает перед читателем прежде всего своей материальной формой в виде последовательности символов или знаков естественного языка. Однако целью чтения является не восприятие букв или звуков, а понимание того, что за ними стоит, т. е. предмета описания. Но этот предмет не дан непосредственно: он должен возникнуть в сознании обучающегося как результат осмысления и понимания комбинации этих знаков. Чтобы найти ключи к пониманию образа, автор может использовать параграфемные средства: выделить значимую фразу с помощью шрифта, подчеркнуть важную мысль с помощью определенных линий.

Средства НЛП-графики, а именно стрелки, геометрические фигуры, цвет и др., направят восприятие читающего на важное высказывание героя произведения, на описание природы, которое дает ключ к пониманию поведения персонажа и т. д.

Конечно, приемы НЛП-графики важны в первую очередь для учебного текста – точнее, того текста, который представлен для работы в аудитории. Ведь чтение художественного текста иностранным читателем характеризуется тем, что у него гораздо чаще возникает потребность в преодолении разнообразных трудностей (что вполне естественно) и, следовательно, в условиях чтения на иностранном языке он нуждается в развитых навыках языковой рефлексии. Ситуация облегчается тем, что механизмы языковой догадки (языковой рефлексии) универсальны, и речь идет не о формировании новых навыков, а о создании условий для положительного переноса уже имеющихся (сформированных при чтении на родном языке), чему и способствуют приемы визуализации, используемые при создании книги.

Если художественный текст, предлагаемый для чтения, имеет название, необходимо уделить ему внимание: следует предложить учащимся построить читательский прогноз, подумать, о чем может повествовать текст с таким названием, т. е. воспользоваться принципом антиципации. Название книги, рассказа, романа неизбежно наталкивает на прогнозирование событий в тексте, что является закономерностью зрелого чтения.

К сожалению, не всегда по названию можно определить, о чем пойдет речь в рассказе или повести. Иногда только после прочтения всего художественного произведения обучающийся понимает смысл заголовка, который дает дополнительные возможности трактовки подтекста рассказа или повести. Как правило, до чтения текста невозможно полностью раскрыть смысл его названия. Порой можно догадаться лишь в общих чертах, с какими событиями будет связан текст. Это тоже очень важно, так как после прочтения сопостав-

ление предварительных мыслей о содержании текста и реальных событиях, описанных в рассказе или повести, может служить основой для дискуссии, что немаловажно при анализе произведения. Понимание иноязычного и инокультурного художественного текста – непростая задача для читателя. Чтобы деятельность учащихся была более эффективной, Н. В. Кулибина предлагает разделить ее на части (этот эвристический прием, идущий от Декарта, в данном случае может быть весьма полезен). По мнению автора, текст стоит разделить на небольшие фрагменты (минимально – на одно предложение), относительно самостоятельные в смысловом отношении, над которыми и будет проводиться работа (в стихотворном тексте это могут быть строка или строфа, в прозаическом – один или несколько абзацев) [9]. На наш взгляд, такое прочтение лишает читателя возможности полного охвата содержания всего произведения. Здесь стоит подумать о различных видах чтения. Остановимся на анализе видов чтения, предложенных и детально описанных С. К. Фоломкиной [18].

В основу классификации С. К. Фоломкина положила практические потребности читающих: просмотр рассказа, статьи или книги; ознакомление с содержанием; занятие поиском нужной информации; детальное изучение (если нужно) языка и содержания. Каждый вид чтения связан, следовательно, с решением определенных коммуникативных задач [18].

С. К. Фоломкина выделяет три вида чтения: ознакомительное, поисковое и изучающее.

Первые два относятся к видам быстрого чтения. Различие между ними заключается в достижении степени полноты и точности понимания. Ознакомительное чтение предполагает извлечение из текста основной информации со степенью полноты понимания в пределах 70–75 %. Этот показатель принимается психологами за норму. Для ознакомительного чтения рекомендуются довольно длинные тексты, легкие в языковом отношении, с незначительным количеством избыточной информации.

Поисковое чтение связано с нахождением в тексте конкретной, нужной для читающего информации: определений, выводов, фактических данных, сведений страноведческого характера и т. д. Текст может прочитываться полностью или частично, если учащийся знает, где находится интересующая его информация.

Изучающее чтение предполагает достижение детального/полного (100%-ного) и точного уровня понимания основных и второстепенных фактов, содержащихся в тексте. Это чтение протекает медленно, так как учащийся, имея установку на длительное запоминание, прибегает к повторному чтению, переводу, а иногда и к письменной фиксации содержания, глубже вникает в суть коммуникативной ситуации.

Изучающее чтение целесообразно проводить на текстах, обладающих познавательной ценностью и информативной значимостью, достаточно трудных в языковом отношении. Анализ, как справедливо отмечает С. К. Фолом-

кина, выполняет вспомогательную роль. Языковая форма текста содержит много ориентиров и подсказок, с помощью которых учащийся может в дальнейшем самостоятельно преодолевать языковые трудности [18, с. 95].

Итак, первое быстрое прочтение текста (мы настаиваем на мысли о том, что на начальном этапе изучения иностранного языка чтение должно происходить на основе миниатюр или небольших стихотворных форм) связано с общим представлением о художественной ситуации без привлечения толкования фоновых знаний.

Поисковое чтение связано не только с теми выкладками, на которые указывает С. К. Фоломкина, но и с визуальными опорами, включающими иллюстрации, приемы НЛП-графики, параграфемные средства.

На начальном этапе обучения третий вид чтения – изучающий – связан, прежде всего, с анализом художественной ситуации, выявлением смыслов, подтекстов, объясняющих поведение конкретного героя. Сюда входит и анализ всех элементов *altera lingua*, включенных непосредственно в сам текст, а именно невербального поведения персонажей и экстралингвистических факторов, сопутствующих их действиям.

Нельзя не согласиться с тем, что, по мнению Н. В. Кулибиной, содержание любого художественного текста может быть рассмотрено как авторская интерпретация некоторой ситуации. Последняя относится к числу важнейших опор, используемых читателем при восприятии текста. Читатель понимает текст в том случае, если ему понятна ситуация, о которой идет речь в тексте. На наш взгляд, именно общая ситуация произведения определяется при первом ознакомительном чтении.

Далее автор говорит о том, что в художественном тексте зачастую представлена не статичная ситуация, а ее динамичное разворачивание. Иными словами, общую ситуацию текста составляет последовательность мини-ситуаций (максимально возможное количество которых равняется числу предложений текста).

Ссылаясь на работы Н. В. Кулибиной, О. И. Никифорова замечает, что в ходе аудиторной работы не всегда можно задействовать все мини-ситуации, составляющие общую ситуацию художественного текста (например, рассказа), в связи с чем необходимо произвести их жесткий отбор, выделив только основные моменты (смысловые вехи). В их число непременно должны попасть те мини-ситуации, в которых нашли свое отражение основные характеристики общей ситуации текста: кто именно (субъект/субъекты) совершает некие действия (событие/события), где (место) и когда (время) [14]. Это задача ознакомительного чтения.

Ориентировка читателя в характеристике персонажа, месте и времени описываемых событий и т. д. как бы «запускает» механизм творческой (интеллектуальной и эмоциональной) активности. Языковые средства выражения основных характеристик ситуации (вербализация НСК) являются ключевыми единицами текста.



При изучающем чтении в рамках фрагмента (мини-ситуации) работа начинается с привлечения внимания обучающихся к тому или иному ключевому элементу текста, так как, по мнению психологов, начальным моментом понимания всегда предстает осознание непонимания. Такие ключевые элементы – это, прежде всего, **название** рассказа/повести/стихотворения/миниатюры; **описание природы в сопоставлении с личными чувствами** читателя, которые вызывает при чтении вербализованная картина природных явлений; **вербализация НСК** в сопоставлении с эмоциями персонажа; **подтверждение эмоционального состояния в репликах**, диалогах героев художественного произведения, авторских ремарках.

В процессе изучающего чтения единицы художественного текста – словесные образы – преобразуются в сознании читателя в читательские представления, которые могут быть зрительными, слуховыми, эмоциональными и др. У каждого читателя свои собственные приемы восприятия информации, поэтому задача преподавателя на данном этапе состоит не столько в обучении новому, сколько в пробуждении творческой активности читателя, активизации его собственной творческой деятельности. Этой цели позволяют достичь задания, предлагающие иностранному читателю представить то, о чем он читает, и описать возникающие в воображении образы-представления, которые можно сопоставить с теми, что представлены автором.

Подобная работа побуждает читателя к эмоциональному переживанию образов текста и далее – к эстетическим эмоциям, которые закладывают основы эстетического восприятия художественного текста.

При обучении навыкам чтения целесообразно ознакомить обучающихся с алгоритмом чтения.

Обучающийся должен понимать, какую цель при работе над художественным текстом ставит преподаватель, формулируя задания (кстати, последний может обойтись известным учащимся языковым и речевым материалом). При этом читатель-обучающийся должен решить задачи, позволяющие добиться цели при работе над художественным текстом, во время обычного обсуждения прочитанного, размышления над тем, почему персонаж совершил то или иное действие, чем обусловлено его поведение, какие эмоции испытывает главный герой рассказа.

При достаточно длительном обучении у обучающихся формируются и совершенствуются навыки самостоятельного чтения текстов (причем не только художественных). Основной упор стоит делать на догадку (то, что объективно существует в мыслительной деятельности человека), которая подкрепляется явно выраженным и подразумеваемым контекстом, входящим в *altera lingua*.

Вспомним слова Л. В. Щербы: при самостоятельном чтении важно уметь отбросить ряд слов, несущественных для понимания текста; при этом читающему нужно знать ключевые слова. Для этого при выдаче обучающимся худо-

художественного текста нужно учитывать тот факт, что основной массив слов знаком читателю, а незнакомая лексика будет визуализирована в пределах направления взгляда читающего.

Еще одно важное замечание: текст художественного произведения должен содержать современную лексику и отражать культурные реалии страны на сегодняшнем этапе ее развития. Этот факт поможет ориентировке в коммуникативной ситуации иностранному читателю на первом этапе обучения и проживания в неродной среде. Исторические сноски на культурные явления могут быть визуализированы.

Описанная методика может использоваться в любой иностранной аудитории, интересующейся художественной литературой на русском языке, или русской аудитории, изучающей иностранный язык.

Индивидуализация учебного процесса достигается путем отбора текстов, стихотворных и прозаических, соответствующих тем или иным (возрастным, национальным, профессиональным и др.) характеристикам аудитории.

Это наглядно подтверждает выдержка из работы С. А. Горина, где автор описывает процесс чтения романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита»:

*Незадолго до семинара я перечитывал М. Булгакова «Мастера и Маргариту» и там выбрал несколько примеров. Ну, сначала – описания персонажей: «секретарь редакции Лапиенникова со скошенными к носу от постоянного вранья глазами». Или фельдшерница Прасковья Федоровна, у которой забежали глаза при вопросе Ивана Бездомного о том, что случилось с его соседом по этажу. Вы уже знали это выражение – «забежали глаза»: оно означает готовность соврать. Теперь будете знать, в каком направлении они бегают – по той самой диагонали, вправо вверх – влево вниз. И вот, наконец, блестящее описание. Эпизод со сновидением Никанора Ивановича Босого, «Сдавайте валюту»: «Верю! Эти глаза не лгут. Ведь сколько же раз я говорил вам, что основная ваша ошибка заключается в том, что вы недооцениваете значение человеческих глаз. Поймите, что язык может скрыть истину, а глаза – никогда! Вам задают внезапный вопрос, вы даже не вздрагиваете, в одну секунду вы овладеваете собой и знаете, что нужно сказать, чтобы укрыть истину, и весьма убедительно говорите, и ни одна складка на вашем лице не шевельнется, но, увы, встревоженная вопросом истина со дна души на мгновение прыгает в глаза, и все кончено. Она замечена, а вы пойманы! Булгаков, конечно, не знал Эриксоновского гипноза; он, как всякий талантливый писатель, хорошо описывал то, что видел [4, с. 176].*

### Выводы

Цель предлагаемой методики чтения и анализа художественного текста – последующее самостоятельное понимание. Для этого на начальном этапе обучения чтению следует соблюсти принцип самодостаточности, в тексте должна содержаться вся необходимая для понимания информация.

Понимание происходит в процессе художественного восприятия.

Выделяются три фазы прочтения художественного произведения: предкоммуникативная, коммуникативная и посткоммуникативная. Первая фаза связана с формированием художественно-психологических установок, включающих ожидание радости от общения с художественным произведением. Внешний вид, внутреннее визуализированное содержание – все это позволяет отфильтровать наиболее ценную для восприятия информацию.

Кроме того, иллюстрации и НЛП-графика являются педагогическими опорами, которые могут быть использованы при пересказе текста, а также при сдаче внеаудиторного чтения.

Вторая фаза, коммуникативная, – это непосредственный контакт читателя с произведением искусства, диалог «автор – читатель» посредством книги.

Визуализация – один из способов восприятия художественного текста, выявление подтекста и смысловых образов, которые участвуют в интерпретации произведения. Интерпретация текста зависит от культурных особенностей писателя и читателя, их социального опыта, точек зрения на реальные явления жизни.

Третья фаза – посткоммуникативная. Это оценка прочитанной книги, освоение духовной деятельности.

*Altera lingua* способствует созданию внутреннего мотива деятельности читателя. Чтение – это не только осмысление, понимание комбинации буквенных знаков. Это средство создания образных ассоциаций, возникающих при учете всех составляющих *altera lingua*.

Доступность текста на начальном этапе обучения – важный принцип активизации читательской деятельности, которая достигается, в частности, за счет небольшого объема читаемого текста.

Различают ознакомительное, поисковое и изучающее чтение. Ознакомительное чтение – быстрое чтение, с которого начинается процесс изучения художественного произведения.

Поисковое чтение происходит с учетом визуальных опор. Это более глубокое постижение подтекста на основе способности зрительного контакта, лежащего в основе сложных социальных навыков, позволяющих понимать визуальные образы, догадываться об их значении, коммуницировать. Зрительные зоны с огромным количеством нейронов, обрабатывающих информацию о том, что видит читатель, занимают пятую часть коры головного мозга, подтверждая мысль о том, что люди – визуальные существа.

Изучающее чтение – собственно анализ художественного произведения, описанной в книге ситуации выявления смыслов, подтекстов с объяснением и интерпретацией прочитанного, высказыванием своей точки зрения. Изучающее чтение включает дешифровку названия, описание природы, чтение и декодирование вербализованных НСК, определение эмоционального состояния персонажа в репликах и авторских ремарках.

Перед чтением текста обучающегося необходимо ознакомить с правилами чтения, которые, в свою очередь, способствуют формированию навыков самостоятельного чтения.

Для оптимизации процесса чтения на начальном этапе целесообразно использовать тексты современных писателей, которые знакомят обучающегося с современным языком, включают описание современных социокультурных ситуаций, могут помочь иностранному читателю в общении, при построении коммуникативных актов.

### Литература к § 1

1. *Hagen Rose-Marie & Rainer*. What Paintings Say. 100 Masterpieces in Detail. Taschen Bibliotheca Universals, 2016. 785 p.
2. *Pocket Irish Poetry*. Teapot Press Ltd, 2015. 242 p.
3. *Аллеева Л. С.* [и др.] Инновационное пространство: теория и практика обучения иностранным языкам в военно-техническом вузе: моногр. Киров: Концепт, 2017. С. 9–26.
4. *Горин С. А.* А вы пробовали гипноз? Практическое руководство по применению гипнотических психотехник в бизнесе и медицине, рекламе и пропаганде, торговле и повседневной жизни. СПб.: Лань, 1995. 208 с.
5. *Горовиц А.* Смотреть и видеть. Путеводитель по искусству восприятия. М.: АСТ; CORPUS, 2016. 320 с.
6. *Ирвинг Дж.* Правила виноделов. СПб.: Амфора, 2012. 543 с.
7. *Кларин М. В.* Инновационные модели обучения: Исследование мирового опыта. М.: Луч, 2016. 640 с.
8. *Крам Р.* Инфографика. Визуальное представление данных. СПб.: Питер, 2015. 384 с.
9. *Кулибина Н. В.* Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. СПб.: Златоуст, 2001. 264 с.
10. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Структура стиха. Пособие для студентов. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
11. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
12. *Мейл П.* Год в Провансе. СПб.: Амфора, 2012. 285 с.
13. *Монро М.* Научи меня умирать. СПб.: Изд-во «Крылов», 2005. 352 с.
14. *Никифорова О. И.* Психология восприятия художественной литературы. М.: Книга, 1972. 152 с.
15. *Пранцова Г. В., Романичева Е. С.* Современные стратегии чтения: теория и практика. Смысловое чтение и работа с текстом: учеб. пособие. 3 изд., испр. и доп. М.: ФОРУМ, 2016. 368 с.
16. *Рубина Д.* Больно, только когда смеюсь. М.: Эксмо, 2008. 336 с.
17. *Федоров А. И.* Фразеологический словарь русского литературного языка. М.: Астрель, АСТ, 2008. 828 с.
18. *Фоломкина С. К.* Обучение чтению на иностранном языке в неязыковом вузе: учеб.-метод. пособие / науч. ред. Н. И. Гез. Изд. 2-е, испр. М.: Высшая школа, 2005. 253 с.
19. *Щерба Л. В.* Языковая система и речевая деятельность; под. ред. Л. Р. Зиндер, М. И. Матусевич. Л.: Наука, 1974. 427 с.

## § 2. Методика работы с художественным текстом как учебным текстовым материалом

Методика – теория и технология иноязычного образования.  
Е. И. Пассов

Итак, возвратимся в самое начало данного исследования, к введению, где читатель впервые видит рассказ, снабженный иллюстрацией.

Чтение – более медленный процесс, нежели распознавание образов. Любые данные, представленные только в текстовом виде, воспринимаются неполными. При наличии цветового оформления, иллюстрации, особого шрифта информация раскрывается читателю, привнося детали, которые при чтении буквенных символов просто не дали бы полной картины, не раскрыли бы подтекст всего произведения в наиболее полном виде.

Необходимо помнить, что целью визуализации является донесение ключевого послания, а не изложение исчерпывающей информации по всем вопросам, затронутым в художественном тексте. Главное – определить контекст произведения, который натолкнет читателя на дальнейшее декодирование смыслов произведения.

Прежде чем провести анализ художественного текста, необходимо напомнить основные принципы визуализации, чтобы упростить для читателя восприятие сложной информации. В свою очередь, создателю книги или учебного текста стоит подумать о визуализации содержания, использовании НЛП-графики, иллюстраций, параграфемных средств, поскольку визуализация содержания художественного текста помогает:

- привлечь внимание читателя;
- уменьшить количество времени, необходимого для восприятия текста;
- представить контекст-ситуацию и сравнить данные жизненного опыта читателя и ситуации, описанной в книге;
- обеспечить запоминаемость ключевых образов и понятий;
- сделать информацию более доступной для иностранного читателя;
- в конечном итоге – расшифровать образы главных героев, определить точку зрения самого автора на происходящие события и получить эстетическое наслаждение от чтения.

Формат данного исследования не позволяет привести полностью весь рассказ. Однако воспроизведение самого начала уже поможет ответить на многие вопросы, с которыми столкнется читатель при осуществлении читательской деятельности.

### *1. Работа с заголовком*

#### **История Лиса**

Кто такой Лис? Это животное или человек? Если это человек, почему у него такое имя? История Лиса – это история его жизни или история, которая с ним когда-то произошла? Это веселая история или грустная?
---

## 2. Работа с иллюстрацией



Где происходит действие рассказа? Какой город напоминают здание слева и фонари справа? Почему? Вы уже видели такие здания и фонари? Какой день изображен на иллюстрации: осенний, зимний, летний? Есть ли изображение Лиса на иллюстрации? Это человек или одна из собак справа? Любите ли вы дождливую погоду? Это изображение современного города? Почему не видно лиц людей? Почему изображение представлено в черно-белых тонах? Какие ощущения вызывает у вас иллюстрация?

## 3. Ознакомительное чтение (быстрое прочтение текста)

О чем этот рассказ? Кто его главный герой? Где происходит действие? Какое настроение у главного героя? Что его беспокоит? Есть ли соответствие между настроением героя и описанием улицы? Дано ли описание природы? Представлено ли описание города? Есть ли описание НСК? Все ли НСК понятны?

## 4. Поисковое чтение



*Лис медленно двигался по улице, впитывая в себя ароматы готовящейся в соседнем киоске шавермы, запахи людей, проходящих мимо.*

Подтвердились ли мысли, которые возникли после анализа заголовка, анализа иллюстрации? Можно ли понять из первых абзацев, кто такой Лис – животное или человек? Какое время года описано в рассказе? Какие движения роднят Лиса с животным?

Его эмоции еще не проснулись. Позже он разберется, какое у него будет настроение в течение дня, что его расстроило или порадовало накануне. Так бывало каждое утро. Он вспоминал, что было причиной радости или печали, гораздо позже, только после того, как просыпался визуальный мир.

Сначала возникали образы. Поэтому у метро он сразу же заметил вдавленные в асфальт шарики жевательных резинок. От этого обилия светлых пятнышек асфальт выглядел, словно кусок веселой ситцевой ткани.

Чуть дальше взгляд Лиса натолкнулся на забавную девушку. Она была такой тоненькой, что, казалось, готова переломиться от малейшего дуновения неласкового ноябрьского ветра. Ее тонкие ножки-спички были обуты в сапоги на высоченных каблуках. И вся она была похожа на какое-то экзотическое насекомое, чудом попавшее из жарких стран в мокрый холодный ноябрьский Питер.

Что повлияло на изменение настроения героя? Сравните описание НСК в первой части и описание НСК, участвующих в раскрытии образа девушки. Объясните цветные выделения в тексте.

Наконец наступил момент, когда проснувшиеся эмоции запели в унисон со звуками, образами и запахами. Лис, **счастливый обладатель хромосомы Y**, сразу же вспомнил свое вчерашнее состояние, затянувшееся на уже значительное время. Он один, и какое-то время будет оставаться одиноким, несчастным существом. Все, что окружает его жизнь, не имеет никакого влияния на изменение чувств. На его лице будет появляться улыбка, но она будет адресована миру, а не конкретному существу, он будет общаться, но не с кем-то, а с пространством, которое он заполняет в данный момент. Пусть все думают, что ему хорошо.

Какие фразы рисуют эмоциональное состояние героя? Опишите значение его улыбки. Поясните выделенную желтым цветом фразу. Что означает выделенная жирным шрифтом фраза?

Его нынешнее состояние выразилось в полном неприятии того, что происходило внутри него. Едва было наметившаяся гармония запаха снега очень раннего утра, наполненного сыростью, светом фонарей, оставляющих молочный отсвет во влажной взвеси, моментально разрушилась от воспоминаний. Его ноздри резко втянули разлитый в воздухе запах тревоги, а чуткие уши уловили неприятные колебания атмосферы, к которым он ежесекундно был готов. Расслабиться он мог только тогда, когда слышал успокаивающие звуки колокола ближайшей церкви или когда мягкий ветер обдувал его тело, играя прядями черных волос.

Что усугубило плохое настроение героя? Какие НСК задействованы при описании его эмоционального состояния? Подтверждают ли они ваши выводы? Когда человек втягивает ноздрями воздух? Улавливаемые ушами звуки подтвердили ваши предположения? Какие фразы подтверждают, что Лису плохо и он напряжен? Что помогает ему расслабиться?

*Итак, ощущение тревоги, покинувшее его во время сна, появилось вновь, и Лис пытался справиться с ним, разглядывая мелькающие огоньки машин, свет в окнах соседних домов. Раньше его это успокаивало, но теперь он тщетно искал что-то, что могло бы вернуть ему спокойствие.*

*Лис был сильным существом, основу его жизненной силы составляли инстинкты, как у настоящего дикого зверя. Все его движения напоминали движения дикой кошки. Мягкие, упругие, грациозные, они привлекали всеобщее внимание, заставляли оглядываться прохожих. Ему нравилось чувствовать эту упругость, он даже специально потягивался, играя мышцами, телом, улыбкой, доставляя удовольствие себе и окружающим.*

Что еще обычно помогает Лису обрести эмоциональное равновесие? Какую характеристику дает автор Лису? О чем могут сказать движения героя, напоминающие движения зверя?

*Но сегодня... Сегодня его раздражение достигло наивысшей точки. Лис старался вспомнить, что именно не понравилось ему вчера, что насторожило его при общении с Анфисой. Ее неожиданный смех не к месту, робкий взгляд из-под ресниц, ускользающее выражение глаз, мелкие, нервные движения, неопределенные ответы, которые можно было расценить как угодно, только не так, как ему хотелось бы. Все свидетельствовало об обмане. Она очень боялась людей, ругающихся матом. До дрожи в сердце. Особенно мужчин, особенно подвыпивших. Этот животный страх был родом из раннего детства: пьяный отец ругался матом и не хотел ложиться спать, приходя поздно с работы. Мать опускала руки, и ей, совсем еще маленькой, приходилось уговаривать его, успокаивать, раздевать. Она поздно ложилась спать, не высыпалась, нервничала, шла в школу уставшая, невыспавшаяся, плохо отвечала на уроках, не хотела разговаривать с одноклассниками, печально стояла одна у стены, вдалеке ото всех, пресекая любые попытки объяснений с друзьями, потому что сказать ей, в сущности, было нечего, да и стыдно.*

*А вчера, когда Лис начал ласково мурлыкать ей прямо в ухо, Анфиса отстранилась, передернула плечами, отвернулась и стала смотреть в окно. Лис тихо выругался, а она никак не отреагировала на его грубость, что насторожило Лиса и послужило поводом к дальнейшему сто первому выяснению отношений. Инстинкт подсказывал: случилось то, что он поправить не может, а Анфиса не хочет менять положение вещей, сложившееся в последнее время.*



Что является причиной раздражения? Что насторожило Лиса при общении с Анфисой? Какие НСК описывает при этом автор? Почему выделена серым цветом часть рассказа? Инстинкт ли подсказывал, что что-то произошло, или наблюдение Лиса за невербальным поведением Анфисы?

*Лис устало покачал головой. Вспомнил: метро – неиссякаемый источник впечатлений. Вот где можно наблюдать за людьми, сидя в вагоне поезда или ожидая его прибытия.*

*Пожилая женщина в короткой дубленке, в светлых, обтягивающих полные ноги рейтузах. В руках – три почти сдутых шарика на палочке. Она проходит мимо Лиса, медленно, гордо демонстрируя в вытянутой руке свою легкую игрушку. Лис тогда купил эти яркие шары, надул их и подарил Анфисе. Она взвизгнула от восторга, повесила их к книжной полке и сказала: «Вот этот голубой – то небо, которое висело над нами на побережье, поражая невозможностью объять его красоту. Вот этот розовый – твои нежные объятия, сладость которых невозможно объяснить. А вот этот зелененький (она так и сказала – «зелененький») – цвет только что зазеленевшей совсем кудрявой березы, у которой каждый листочек словно сплетен из кружев».*

Взвизгнуть – издать внезапный, резкий, короткий, высокий, громкий звук.

Что обычно помогало Лису преодолеть тревожное состояние? Подействовал ли этот метод на сей раз? Какие ассоциации вызывают у вас зеленый, голубой и розовый цвета? Есть ли у вас устойчивые ассоциации конкретного цвета с чем-либо в вашей культуре? Посмотрите на подчеркнутые словосочетания: по какой причине можно покачать головой (сравните это движение с НСК вашей культуры)? Что значит «взвизгнуть от восторга»?

*Как давно это было, почти год назад. И все было понятно, все стояло на своих местах. А теперь ее движения ее предают. Она не может справиться с ними, не может обуздать внешнего проявления взбесившихся телодвижений, которые, как ни странно, на стороне Лиса, подсказывают ему: «Берегись! Опасность!»*

Что подсказывает Лису, что произошло что-то плохое? Вы согласны с тем, что «взбесившиеся телодвижения» соответствуют сигналам «Берегись! Опасность!»?



### 5. Изучающее чтение

Прочитайте рассказ еще раз. Расскажите все, что вы узнали о Лисе. Нравится ли вам этот персонаж? Если да или нет, то почему? Что роднит его с животным? Какова основная отличительная черта героя? Помогает ли ему в жизни его наблюдательность? Как на него влияет погода? Перечислите все факты, упомянутые в рассказе, которые влияют на состояние Лиса. Что может испортить или улучшить ваше настроение? Как вы думаете, кто такая Анфиса? Какие отношения у Лиса и Анфисы? Любят ли они друг друга? Как вы думаете, что произошло с Анфисой? Что помогло Лису понять, что Анфиса говорит неправду?

#### 6. Вопросы для дальнейшего обсуждения

1. Часто ли вы наблюдаете за невербальным поведением людей?
2. Любите ли вы природу? Влияет ли она на ваше эмоциональное состояние?
3. Хотелось бы вам дочитать рассказ до конца и узнать, что же произошло на самом деле?
4. Как вы думаете, чем может кончиться рассказ?
5. Какие движения, описанные в рассказе, отражают аналогичные эмоции в вашей культуре, а какие имеют иное значение?
6. Сравните отрывок из рассказа, выделенный жирным шрифтом, и отрывок из книги Д. Гранина «Все было не совсем так». Какие выразительные средства используют авторы при описании асфальта, усыпанного жевательными резинками? Какие эмоции возникают при прочтении и сравнении двух отрывков?

*Все тротуары Петербурга, Москвы, а может быть страны и мира, заплеваны жвачками. Серые ее пятна, как сыпь, не стереть, не вывести. Неужели действительно во всем мире?* [1, с. 27–28].

7. Как вы понимаете следующее высказывание Н. В Кулибиной: «Каждому, кто имеет опыт чтения художественной литературы на любом языке, на практике известно, что существенная часть смысла художественного текста передается автором читателю имплицитно [неявно], т. е. открыто в тексте она как бы не выражена, но читатель восстанавливает при чтении и привносит в текст эти скрытые смыслы, благодаря чему и достигает адекватности его понимания»? [2, с. 79]. Какие чувства и эмоции выражены в рассказе имплицитно?

## Выводы

Чтение художественного произведения следует начинать с визуализированных образов художественного текста в совокупности с его буквенным выражением.

Визуализация – донесение ключевого послания. Принципы визуализации – привлечь внимание читателя, уменьшить количество времени для прочтения, обеспечить запоминаемость ключевых образов и понятий, сделать информацию более доступной, расшифровать основные образы художественного произведения (в том числе выраженные с помощью вербализованных НСК).

Работа с текстом включает:

- 1) работу с заголовком;
- 2) работу с иллюстрациями;
- 3) ответы на вопросы по каждому разделу чтения;
- 4) быстрое прочтение всего текста для понимания общего смысла;
- 5) поисковое чтение, связанное с выделением ключевой информации, понятий, основных вербализованных НСК, используемых автором при раскрытии образа;
- 6) выявление значений НСК и связанных с ними эмоций, сопоставление НСК разных культур;
- 7) более внимательное чтение частями (части могут выделяться преподавателем или обучающимися, могут соответствовать абзацу или нескольким абзацам; аналитическое чтение в рамках одного предложения не приветствуется – значение некоторых слов и выражений должно вытекать из контекста);
- 8) толкование незнакомых слов, препятствующих пониманию основной мысли – незнакомые слова даются рядом с абзацем, в котором они встречаются, обычно на цветном фоне;
- 9) изучающее чтение – более внимательное, глубокое, при котором дается оценка образов самим обучающимся. Сравниваются собственный опыт, эстетические, культурные различия, социальные особенности ситуации, описываемой в художественном произведении; оценивается стиль автора;
- 10) вопросы для дальнейшего изучения, которые могут быть использованы при подготовке к внеаудиторному чтению;
- 11) пересказ текста с педагогическими опорами (далее – без них).

## Литература к § 2

1. *Гранин Д.* Все было не совсем так. М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2011. 576 с.
2. *Кулибина Н. В.* Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. СПб.: Златоуст, 2001. 264 с.

### § 3. Образцы миниатюр для чтения и анализа

#### *Розовые сопли*

– Ваш любимый праздник?

– Последний час декабря.

*Из анкеты*

Выражение «розовые сопли» обозначает, что речь идет о чем-то излишне романтическом, до слащавости. Например, о слезливой песне о любви или о фильме-мелодраме.

Обычно его употребляют мужчины, когда хотят показаться более брутальными. Якобы они не смотрят романтические фильмы и не слушают романтических песен.

Эта фраза употребляется в контексте. Допустим, вы отправляете другу красивую, на ваш взгляд, песню или картинку. А он в ответ: «Это что за розовые сопли!»

Вот и на этот раз за час до **Нового года** пухленькая румянькая Нюша, уже совершенно готовая выпить **бокал шампанского**, сидит за праздничным столом, сложив руки на коленях, и, как полагается, ждет чуда. Одна... Даже кошки нет рядом: ушла на улицу по своим кошачьим делам. Нюша **прислушивается ко всем звукам**, пытаясь в каждом из них найти какой-нибудь особенный знак. Она **вдыхает аромат** своих любимых духов и **сквозь прищуренные глаза ловит отблеск** горящих на елке огоньков, которые весело вспыхивают и гаснут, снова вспыхивают и снова гаснут.

Нюша тихонько молится: «Ну пусть хоть что-нибудь произойдет, Господи!» Звонит мобильник. «Ну не хочу я ни с кем разговаривать и поздравлять никого не хочу», – сердится Нюша, но **сквозь ресницы смотрит** на высветившийся номер телефона. Сердце все-таки замирает. «30-15», – повторяет вслух последние цифры, словно пробует на вкус знакомый номер:

– Да.

– С Новым годом, Анна Владимировна!

– Спасибо. И Вас также, – **пытается контролировать свой голос** Нюша, **чтоб не дрожал, не хрипел, не звучал слишком радостно**.

– Я желаю Вам исполнения всех желаний.

– Спасибо.

– Ну вот что Вы сейчас желаете?

– М-м-м-м ... оказаться в Павловске. Лет 15 там не была.

– В Павловске? Не вопрос. Я сейчас приеду и отвезу Вас в Павловск.

– Что-о-о-? А Новый год?

– Там и встретим.

#### *Розовые сопли с чувством превосходства*

**Задание.** Попробуйте снабдить диалог описанием невербальных средств коммуникации

– Здравствуйте, Анна Владимировна!

– Здравствуйте.

– Я хотел спросить, что Вы сегодня делаете с четырех до шести?

– Сейчас посмотрю в календаре... Так, боевого дежурства нет... Войну объявлять не собираюсь... Значит, проведу эти два часа безмятежно счастливо.

**Смех.**

– Ну, Вы удивительная женщина.

– Да! И это не единственное мое достоинство.

– Неужели?

– Да, я не удивлюсь, если скоро издадут книгу обо мне из серии «Сто великих женщин».

– Так, может быть, я возьму у Вас интервью для книги?

– Ну что ж, попробуйте.

– Тогда в 16.00 в «Кофе-Хаус».

– Хорошо. Триста метров строго на юг.

**За столиком.**

– Садитесь рядом.

– Нет, напротив. В анфас я выгляжу значительно моложе.

– Ваша воля.

– Да и действительно. На все воля моя.

– Что, будем играть?

– Вся наша жизнь – игр-р-р-а!

– Ну, хватит!

– Так я еще не начинала.

– Ну и что будет дальше?

– Это зависит от Вас.

### ***Чудненькое название***

В советские времена мне подарили набор духов из трех флакончиков. Как назывались два флакона, я не помню. Но вот третий носил гордое имя «Щит». Кто придумал это название для женских духов, я не знаю. Может, всему виной был популярный в то время сериал «Щит и меч», а может – глубокая привязанность к компетентным органам.

Я бы и не запомнила название, если бы, подушившись «Щитом», не вышла к группе англичан. Они, почувствовав аромат духов, начали их расхваливать. И, конечно, спросили их название. Ничего не подозревая, я с гордостью ответила (мол, знай наших!): «Щит». Сначала секунда **изумленного молчания**, затем **гомерический хохот**. По-английски shit означает «дерьмо».

### Военная операция

Елена Владимировна:

– У нас дома муравьи появились... Я хотела их потравить. А муж сказал: «Подожди! Проследи, откуда и куда они ползут. Надо найти их логово. Там и порешим всех».

Моя реплика: «Настоящий военный! Ну и что Вы сделали?»

– Пошла в ванную наблюдать. Один муравей вырвался вперед. Ну, думаю, сейчас обнаружу его гнездо. А он, гад, то вверх, то вниз, то вверх, то вниз.

– Ну и?

– Да что «ну и»? Взяла да и раздавила его. Надоел!

### Тающий снег

– Детство всегда напоминает лаковую шкатулку с набором блестящих бусин. Все стеклышки, пуговицы, остатки цепочек, галек, камешков – «драгоценности», как их называли девочки в Ньюшином детстве, – кажутся необыкновенно красивыми, являются предметами торга, обмена, зависти. В детстве все ярче, вкуснее, натуральнее и пахнет не так, как сейчас, когда тебе уже далеко не 50.

Так размышляла Ньюша, сидя за кухонным столом, на котором все было аккуратно разложено – так, чтобы можно было легко дотянуться до каждой вещи. Посередине ноутбук, справа – любимая чашка, наполненная вкусно пахнущим кофе, чуть дальше – шоколадные конфеты, чашка чая с бергамотом без сахара или кофе с молоком – тоже без сахара. Слева на столе лежала стопка книг, блокнотов с записями (блокноты в магазине Ньюша всегда выбирала очень долго, ей нужно было что-нибудь «интересненькое», «необычненькое», с какими-нибудь мудреными надписями, рисунками, иероглифами), фотографий, которые ей были необходимы, чтобы вспомнить то, о чем уже порой и не помнилось.

Рядом на стуле привычно сидела кошка. Похожая на плюшевую игрушку, она грациозно подвернула под себя лапки (сын бы сказал: «Все лапки в кучку»), укрыла их аккуратным хвостиком и стала петь нескончаемую песню о том, как хороша ее сытая и теплая жизнь в бесконечной любви здесь и сейчас, рядом с хозяйкой на мягком стуле.

– Стареем, – сказала подруга, – Сиди и пиши. Вспоминай, напрягай память, авось минует нас старческая деменция.

Ньюша очень боялась быть обузой своим детям, которые давно выросли, жили отдельно, имели свои семьи, интересы, друзей. Ньюша не вписывалась в их жизнь, поэтому решила, что когда-то надо начинать, и решила вновь пережить все то, чем очень гордилась. Она сказала себе, что будет вспоминать свой мир *нехорошо* до мельчайших подробностей, и даже окрестила свой будущий «опус» «Невербальное путешествие». Впрочем, в том, что он дойдет ли он до читателя, она не была уверена.





Жизнь каждого человека – целый мир. Она и похожа, и не похожа на жизнь другого человека. Ее, Ньюшина, жизнь, как и жизнь любого существа, – это целая вселенная, населенная образами, ощущениями, приходящими и уходящими людьми, а также запахами, движениями, снами, тем глубоким, что трудно поддается описанию и надежно зарыто в памяти души и тела... Впрочем, об этом она уже размышляла...



Нюша решила так: каждому отрывку воспоминаний она будет давать название, соответствующее настроению конкретного момента. Это и образ, и ассоциация, и настроение на момент описания кусочка жизни.

Итак, посмотрев за окно (было начало апреля), Ньюша поняла, что на данный момент символом ее описаний будет «тающий снег».

Она вернулась к началу главы и впечатала название. Подумала, почему ей пришло это в голову, выстроила ассоциативный ряд и пришла к выводу, что все непросто, по крайней мере в ее жизни. Снег начал таять, происходят какие-то изменения во вселенной, а так как она – ее часть, то с ней тоже скоро что-

нибудь произойдет. И, поскольку она оптимистка, это новое будет обязательно со знаком «плюс», с легким взмахом руки, красивым платьем, обязательным похудением («Надеюсь, когда-нибудь это все-таки произойдет», – вздохнула Нюша), с обязательной дальней поездкой («Куда же я хочу поехать? – почесала щеку Нюша, задумалась и решила: «В Китай» и сама себе удивилась: «Почему в Китай?», и сама себе ответила: «Я там еще не бывала»).

### *Детские воспоминания*

У каждого человека свои воспоминания, но в детстве они все-таки связаны в первую очередь со зрительными образами, тактильными ощущениями, цветовым восприятием мира. Помню знаменитый дедушкин абажур, который висел в гостиной над столом. Он был исключительно хорош, будучи сделан из какого-то прозрачного материала с огромным количеством подвесок. В центре на длинной нитке периодически подвешивали кусок комкового сахара, и это называлось «пить чай вприглядку» – просто потому, что в те времена, в 60-е годы, не всегда можно было свободно купить сахар и хлеб.

Абажур



Нюша вместе с мамой часто выстаивали огромные очереди в булочную, чтобы купить вкусный ароматный белый хлеб, которого, впрочем, могло и не хватить. Поэтому на часто задаваемый вопрос: «Что сегодня на ужин?» дед отвечал: «Гуляш по коридору и битки по спине».

### *Впечатления*

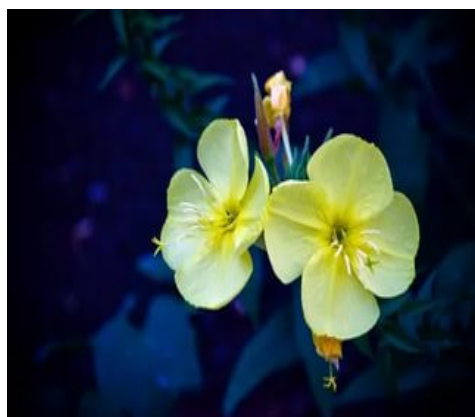
Алиссум обладает чудесным медовым ароматом





Как только наступало утро, вдоль садовых дорожек начинал струиться запах алиссума. От него кружилась голова, и было так приятно просыпаться, зная, что, как только ты выйдешь на крыльцо, то сразу попадешь в сказку из ароматов. Затем появлялся запах всех остальных цветов, потом запах огородных растений с грядок (особенно приятным был запах укропа, когда, пробегая к грядке с зеленым луком, Нюша специально задевала его ручками, наклонялась и вдыхала пряный аромат. Нюша очень любила зеленый лук, она ела его прямо с грядки, пачкала им лицо, руки, одежду. От нее всегда по утрам пахло зеленым луком. И это еще один запах, который появился в числе первых в ее детстве.)

Ночная красавица имеет душистый,  
пряный аромат



Поздним вечером у скамейки очень сильно пахла ночная красавица. Нюша была уверена, что это – сказочной красоты принцесса (она не могла быть некрасивой, ведь от нее исходил такой дурманящий аромат!). Принцесса пряталась где-то в глубине сада, поэтому Нюша ее никогда не видела, ее присутствие выдавал только этот сильный запах. Когда Нюша его вдыхала, ей казалось, что принцесса только что пробежала мимо, спряталась где-то позади дома и хочет поиграть с Нюшей в прятки.



Играть в эту замечательную и популярную игру можно в любом месте – дома, во дворе, в лесу или парке. Все ее участники сначала должны договориться о границах территории, дальше которых никто прятаться не может. Игра начинается, когда с помощью жеребьевки или считалочки выбирается водящий – «вода»; затем определяется место, откуда начинается игра и где надо будет «застукиваться». Водящий отворачивается к стене (углу, двери, столбу), закрывает глаза и начинает считать. В зависимости от возраста детей считать можно от 10 до 50 (обычно – до 20). После этого вода поворачивается и говорит: «Раз, два, три, четыре, пять, я иду искать! Кто не спрятался, я не виноват!». Задача водящего – искать («кулючить»), отсюда другое название игры – «кулючки») спрятавшихся и, обнаружив их, вернуться и постучать по стенке, около которой он считал: «Стуки-стуки, вижу Машу, она за деревом!». Задача спрятавшихся – попробовать обогнать водящего или дождаться, когда тот пойдет в другую сторону, и «застукаться» первыми: тогда они считаются не найденными. Они должны подбежать к стене и громко крикнуть: «Стуки-стуки за себя!».

Тому, кого удалось застукать первым, говорят: «Первая курица жмурится», что означает, что тот, кого смогли застукать первым, будет водить в следующем кону игры.

Часто найденные и застукавшиеся игроки от скуки начинают помогать еще не найденным специальными подсказками, дружно скандируя: «Топор, топор, сиди как вор, и не выглядывай во двор!» (вариант: «Не ходи гулять во двор!») что означает «ведущий рядом, сиди и не высывайся!». Или: «Пила, пила, лети как стрела!», «Ведущий ушел в другую сторону, можно выбежать и успеть застукаться!» Еще можно следить, чтобы ведущий не стоял на одном месте, а активно искал игроков, при этом кричать: «На месте кашу не вари!». Особенно весело, если водящий ошибся с именем игрока, застукивая его. Тогда игроки кричат: «Обознатушки – перепрятушки!» (или «обознатки-перепрятки!»), и вся игра начинается заново с тем же водящим. Первый найденный игрок, которого застукал вода, в следующей игре становится водой сам. В некоторых вариантах игры последний игрок может застукать себя и всех ранее найденных игроков, стуча по стене и приговаривая «Стуки-стуки за всех». В этом случае ведущий не меняется и игра начинается сначала, но часто это бывает очень обидно для водящего и это правило отменяют.

А еще у дома были клумбы с душистым табаком. Его цветки прилипали к пальцам, когда Нюша срывала их, чтобы понюхать.

Но это, можно сказать, летние впечатления, а вот зимой Нюша просыпалась, когда в окна светило яркое зимнее сибирское солнце, вся онемев от великолепия ледяных узоров на окнах, игры света и льда. Слушала радио.



От его звуков и просыпалась. Это было так приятно, еще не окончательно проснувшись, слышать звуки дома: на кухне на сковородке скворчит масло (значит, бабушка делает самые вкусные на свете блины, переворачивая их в воздухе над сковородкой); в печке трещат дрова; бабушка наливает воду в гриб, который всегда стоит в трехлитровой банке на окне,



и Нюша его с удовольствием пьет; на улице влаивает Сокол – учуял что-то подозрительное; мама с папой тихо разговаривают у стола; радио приглашает на утреннюю зарядку (помните: «На зарядку, на зарядку, на зарядку, на зарядку становись!»).



Нюша даже вздохнула от удовольствия, вспомнив, как хороши были эти юные, ничем не омраченные деньки. Все было по-другому... ясно, тепло, мирно.

### *Здравствуй, Саша Пушкин!*

Нюша вернулась к своим записям, долго вспоминая, о чем же еще ей хотелось сказать. Ах, да, об ощущениях... Чувство радости, которое не покидает ребенка в нежном возрасте, было связано еще и с прогулками по парку «Ривьера». На входе туда они с мамой наталкивались на чудесные ярко-желтые цветы, которые раскрывались только в темное время суток. Их аромат потрясал воображение маленькой Нюши. Красота казалась неземной; народ собирался посмотреть, как они начинают распускаться прямо на глазах, и это тоже было удивительно.

А дальше, когда они шли вдоль одной из аллей парка, по бокам стояли бюсты русских писателей и поэтов. Маленькая Нюша, когда шла утром на пляж, то, проходя мимо бюста Пушкина, всегда говорила: «Здравствуй, Саша Пушкин!». По дороге с пляжа домой она не забывала сказать: «До свидания, Саша Пушкин!». Фактически это были ее первые осознанные слова. Традиция оказалась настолько живучей, что через много-много лет, когда она уже была взрослой дамой, оказавшись в парке «Ривьера» и увидев знакомый бюст, сказала: «Здравствуй, Саша Пушкин!». Ее попутчик удивленно посмотрел на нее:

– Почему именно Пушкин? А Миша Лермонтов не будет удостоен внимания?



И она рассказала ему эту историю, которая началась тогда, когда она только научилась говорить и мама читала ей перед сном стихи Пушкина. Выговаривать имя и отчество поэта было сложно, поэтому Нюша остановилась на Саше, будучи уверенной, что так Пушкина называли домашние.



## Георгиновая роща

Последним, что возникло очень отчетливо в воображении Ньюши, прежде чем она заснула, обдумывая только что написанное, были высоченные бабушкины георгины. Маленькой она бегала между их стволами, представляя себя заблудившейся в таинственном лесу. Огромные щетинистые шапки цветов самых невообразимых расцветок раскачивались где-то вверху над ее кудрявой светловолосой головкой.



Под их сенью было темновато и прохладно, по безтравной земле ползали какие-то букашки, жужжали между стволами (именно стволами, а не стеблями) неугомонные мухи, порхали самые красивые на свете существа – бабочки – желтые, голубые, оранжевые в крапинку, коричневые с крупными пятнышками, белые с черными полосочками. Ньюша внимательно разглядывала их усики, нежные крылышки, мохнатое тельце.

С мыслью о том, что вот так она, очевидно, будет порхать в другой жизни, которая, конечно же, начнется после того, как она покинет эту землю, старая толстая Ньюша заснула прямо у компьютера.

## Две старухи



По узкой проселочной дороге шли две старухи. Они шли медленно, осторожной выбирая дорогу. Жили они в небольшом домике на окраине дачного поселка. К стеклу окна на первом этаже был приклеен ангел – елочная игрушка, которая висела там с незапамятных времен и блестками радовала глаз. Одно крыло

у ангела давно оторвалось. Но он продолжал висеть, размахивая оставшимся крылом в такт порывам ветра. Местные жители называли дом «У Ангела с одним крылом».

Итак, по улице шли две старухи. Обе были многодетные, хотя дети уже давно не жили вместе с ними. Обе доживали свой век тихо и радостно, довольствуясь общением друг с другом.

«Каждый из нас Ангел, но только с одним крылом... И мы можем летать, только обнявшись друг с другом».

*Лучано де Кресценцо*

...Так где же твое крыло?  
Оно с тем, у кого мое Сердце...  
Зачем тебе это нужно?  
Я верю... Я надеюсь... Я дышу... Я ЛЮБЛЮ...

Так зачем тебе это нужно?..  
Я верю... Я надеюсь... Я дышу...  
Ты хочешь воскреснуть?  
Нет... Я не хочу умирать.  
Где же твое крыло?  
Я отдал его...  
Кому?  
Тому, кому отдал Сердце....



Одна старуха раньше работала в институте, преподавала. Ее любили студенты, а она любила их.

Другая старуха была собакой. Беспородной приبلудной псиной. Глухая, но со все еще красивой черной шерстью. Она без слов понимала хозяйку. И они чудесно ладили.

Так и жили. Недолго, но очень счастливо. И умерли в один день.

Старожилы говорили, что, когда дом опустел, у ангела появилось второе крыло. И все были убеждены в одном: это для того, чтобы легче было лететь, ведь он унес на небеса сразу двух обитателей дома. А, может быть, была еще какая-то причина... Но этого уже никто и никогда не узнает.

Ассоциации, вызываемые образом «ангел с одним крылом» (по опросу): забытый ангел; ангел с одним крылом никому не нужен; праздник и веселье уходят; ангел даже с одним крылом нужен.

### *Поём вместе*

Раньше, когда жива была мама, мы отмечали Новый год вместе. Он был всегда музыкальным. Пели все. У моей подруги была любимая песня «Когда б имел золотые горы и реки, полные вина...». Она любила эту песню потому, что в ней было 44 куплета, т. е. было где разгуляться, а точнее, постучать ногами. Недостаток голоса и отсутствие



слуха она компенсировала громким топотом ног в конце каждого куплета. Это выглядело примерно так: поставленное оперное сопрано моей мамы и подружкины выкрики в конце. На 20-м куплете, когда у меня от клавиш уже уставали руки, я предлагала спеть что-нибудь покороче, например «Ten green bottles are hanging on the wall...» (всего 10 куплетов). Подруга говорила, что, если бы там было 20, она бы еще согласилась, а потом недовольно морщила нос: «Ну вот, опять сбили». И начинала петь с первого куплета.

### *Есть у слова «русь» и еще одно значение*

Есть у слова «русь» и ещё одно значение, которое я не вычитал в книгах, а услышал из первых уст от живого человека. На севере, за лесами, за болотами, встречаются деревни, где старые люди говорят по-старинному. Почти так же, как тысячу лет назад. Тихо-смирно я жил в такой деревне и ловил старинные слова. Моя хозяйка Анна Ивановна как-то внесла в избу горшок с красным цветком. Говорит, а у самой голос подрагивает от радости: – Цветочек-то погибал. Я его вынесла на русь – он и зацвёл!

– На русь? – ахнул я.

– На русь, – подтвердила хозяйка.

– На русь?!

– На русь.

Я молчу, боюсь, что слово забудется, упорхнет, – и нет его, откажется от него хозяйка. Или мне послышалось? Записать надо слово. Достал карандаш и бумагу. В третий раз спрашиваю:

– На русь?..

Хозяйка не ответила, губы поджала, обиделась. Сколько, мол, можно спрашивать? Для глухих две обедни не служат. Но увидела огорчение на моем лице, поняла, что я не насмехаюсь, а для дела мне нужно это слово. И ответила, как пропела, хозяйка:

– На русь, соколик, на русь. На самую, что ни на есть, русь.

Осторожней осторожного спрашиваю:

– Анна Ивановна, не обидитесь на меня за назойливость? Спросить хочу.

– Не буду, – обещает она.

– Что такое – русь?

Не успела она и рта открыть, как хозяин Николай Васильевич, что молчком грелся на печи, возьми да и рявкни:

– Светлое место!

Хозяйка от его рявканья за сердце взялась.

– Ой, как ты меня напугал, Николай Васильевич! Ты ведь болеешь, и у тебя голоса нет... Оказывается, у тебя и голосок прорезался.

А мне объяснила честь по чести:



– Русью светлое место зовем. Где солнышко. Да всё светлое, почитай, так зовем. Русый парень. Русая девушка. Русая рожь – спелая. Убирать пора. Не слышал, что ли, никогда?

Слова Станислава Тимофеевича Романовского (1931–1996). (Источник: <http://www.stranamam.ru/post/12644935/>)



Художник В. Палачев

### *Лес и камень*

В лесу есть камень, который я называю «птичья полка». Это огромный валун, большей частью ушедший в землю. У основания выступа он порос мхом. Лишайники есть и наверху: серые и зеленые мохнатые нити, они заканчиваются у краев углубления. Как так получилось, что ровно посередине появилось идеальное круглое отверстие, будто специально кем-то выточенное, с гладкими отполированными краями, словно оплавленными. Молния в него ударила, что ли?

Сколько раз я туда ни приходил, в выемке всегда есть вода. Хоть немножко, но есть. Правда, я брожу по лесу только осенью, когда собираю грибы. Может быть, в засуху она и пересыхает?

Для меня это место чем-то волшебно. Оттого, наверное, хочется верить, что влага там всегда собирается, с помощью конденсата или неведомых мне химических реакций – камень-то всегда холодный, я трогал его рукой. Это гранит. Сквозь воду просвечивают прожилки, яркие-яркие!

Когда попадаешь туда в солнечный день, натыкаешься всегда внезапно на него (я всегда забываю, что он там ждет меня): такое чувство, словно тебя легонько стукнули по лбу ладошкой.



Я отшатываюсь с перепугу. Потом здороваюсь: «Здравствуй, камень!» Он молчит. Торжественно молчит.

Такое в нем величие. Подхожу почему-то осторожно.

Солнечные лучи купаются в маленьком озере, оно светится изнутри. По краям белые следы птичьего помета, значит – лесные птицы пьют. А по всей поверхности воды отражается бледно-голубое небо с облаками.

Когда смотришься в отражение этого озера, голова слегка кружится и чувство счастья сжимает сердце. Долго так можно стоять и смотреть в эту бездну, и за счет движения облаков перевернутый мир живет. Будто смотришь кино.



Отрываешься от него и вдыхаешь: «Аах!». Сразу видишь столько грибов вокруг! Вон там, и там, и там... Камень дает новое зрение. Мистический камень, что и говорить.

Первым делом иду, конечно, к белым. Два красавца стоят в гуще вереска. «Привет, мои лапушки», – говорю я и глажу их по коричневым крепким шляпкам.

Но я помню, что сбоку там еще я видел красный. Камень стоит у обочины лесной дороги, и вдоль этой дороги и вокруг камня всегда много грибов.

**Здесь шли бои. Весь лес в траншеях и воронках. От снарядов или бомб. Воронки большие, за грибами в них надо спускаться. По траншеям тоже грибы хорошо растут, по краешку.**

**А ведь здесь лежали убитые. Или части тел. Говорят, грибы лучше всего растут в местах, политых человеческой кровью.**

**Здесь шла странная война. Финны воевали против наших и немцев. Наши воевали с финнами и немцами. Немцы – со всеми. И вся эта мясорубка была вот прямо здесь, где я брожу. И грибочки собираю. Лес здесь интересный, как говорит Женочин, мой сосед по даче. И друг. Станный друг, но друг.**

Лес гористый. Гора – провал, опять гора – провал, потом болото, местами проходимое, большое, со старыми финскими еще просеками, которые тот же Женочин называет «покосы». По болоту проходит речка, и трава на по-

косах сочная и высокая. Финны здесь для своих коров косили. А сейчас от хуторов ничего не осталось, их разобрали до основания себе для строительства русские переселенцы.

Здесь был «сто первый километр», его зона. То есть сюда высылали отсидевших, после лагерей. Наши разобрали даже старое финское кладбище. Я сначала не мог понять зачем, а потом Женочин молча показал пальцем – надгробные плиты залиты в фундаменты русских домов, для прочности. Меня всего перекорежило. До сих содрогаюсь, когда прохожу мимо таких домов. Надо же было додуматься, камней-то вокруг сколько хочешь, здесь ледник шел. Хорошо, наверное, жить в таком домике!

Все лесные дороги закольцованы концентрическими кругами, трасса, отделяющая залив от леса, петляет, как серпантин.

Женочин объяснил: петляет, чтобы бомбить было трудно, а тропинки по кольцу, чтобы чужой солдат заблудился. Умные были ребята. Говорят, очень жестокие. Но ничего не помогло.

Шляться – двигаться в разных направлениях взад и вперед, с места на место без особого занятия, от безделья.

Вот теперь я тут шляюсь, и дача у меня здесь. Такие дела. Один я боюсь идти в болото, а с Серегой ходил.

*Саша Цареградский*

### **Чёрная вдова**

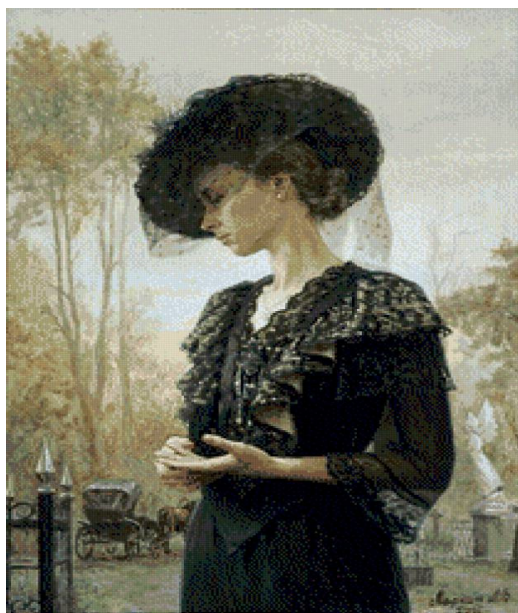
Нет ни ничтожного, ни важного....  
Только бы не видеть Её, эту страшную Её...  
*Л. Н. Толстой. Война и Мир*

Александр Иванович вздохнул и стал рассказывать: «Познакомился я однажды с “чёрной” вдовой. Дело было так.

Я встретился с друзьями, художниками (было это кстати, в Зеленогорске). Сидели дома у одного из них, выпивали, читали стихи. День прошел незаметно и интересно, здорово, а к вечеру народ стал расходиться, исчезать попарно. Все там были с женщинами, а я один. И пока болтали, я заметил, что одна женщина, довольно симпатичная, нет-нет да и взглянет на меня, посмотрит и отведет глаза. И когда почти все ушли, я тоже засобирался домой, она вздохнула и говорит: «Вы не могли бы меня подбросить до города?»»

Тех женщин, которые похоронили более двух мужей, в народе называют черными вдовами.

Подбросить – то же, что подвезти; доставить, довезти куда-либо попутно ♦ – Ну а вы как? – спросил меня Михаил Степанович, поднимаясь. – Может, вас подбросить до города? Ю. О. Домбровский, «Хранитель древностей», 1964 г.



Вышивка А. Маркина

А куда вам? Да на Комендантский аэродром. Совпадение – я тоже там живу. Ну поехали. Пока ехали, разговорились, она рассказала о себе. Что было у нее два мужа и оба уже умерли. Пригласила к себе в гости. И я у нее остался, заночевал. Такая красивая, нежная, приятная оказалась женщина... Я стал с ней встречаться. Но встречи наши проходили всегда на ее территории. И при каждой встрече она рассказывала мне истории о каких-нибудь умерших или умирающих сейчас ее знакомых. Помню историю про немца, который звал ее Германию, к себе, а сейчас вот умирает там от рака...

Комендантский аэродром – бывший аэродром в Санкт-Петербурге.  
Комендантский аэродром – исторический район Санкт-Петербурга.  
Комендантский аэродром – муниципальный округ в Санкт-Петербурге.

Я не придавал особенного значения этим рассказам, которые стали для нее навязчивой идеей, и продолжал радоваться жизни и нашим любовным утехам. Пока вдруг у меня не заболело сердце. У меня! У которого сердце никогда не болело. Заболело сильно, конкретно заболело. Я не курю, не пью – с чего бы это вдруг?! Я испугался, у меня возникли устойчивые ассоциации с ее историями про умерших мужей, продолжающих умирать любовниках, и тогда я спрятался, совсем спрятался от нее и даже, можно сказать, лег на дно. Исчез, растворился. Не отвечал ни на один ее звонок, занес в мобильном ее номер в «черный список», объезжал стороной ее микрорайон, избегал компаний, где

она может появиться. А надо вам сказать, адреса моего она не знала, как-то так сложилось, что дома у меня мы никогда не бывали. Но сердце все равно болело, и паника возрастала. Причем я боялся не только болей в сердце, но и встречи с ней, я панически боялся повстречать Её.

Тогда я уехал в другой город и пробыл там довольно долго. Нечего рассказывать, как я скитался и маялся. Из Москвы поехал на Украину, побыл там... Сердечные боли прошли, и я успокоился, стал забывать эту историю...

Однажды я вернулся в Питер. Поставил машину около дома, поднимаюсь к себе на этаж, выхожу из лифта – что такое?!

На лестничной площадке стоит толпа народа, стоит наш председатель кооператива с ломиком в руке, и стоит Она. И все смотрят на меня так, будто не верят своим глазам. Дорожная сумка выпала у меня из рук.

Что выяснилось? – она отыскала через справочное бюро мой адрес, нашла наше Правление и поставила всех на уши. Она убедила их, что я умер! Что я лежу там, за дверью, в своей квартире, мертвый, один!

Она очень переживала все то время, пока я отсутствовал, и была уверена, исходя из своего жизненного опыта, что меня уже нет на этом свете. Как она сумела передать этим людям свою тотальную уверенность в том, что я покойник, одному Богу известно, но я подоспел в том самый момент, когда они взламывали дверь в мою квартиру».

Тяжело помолчав, Саша сказал: «Они ведь, чёрные вдовы, несут в себе энергию умерших мужей. И, даже не желая этого, передают ее следующим мужчинам. И эта цепочка бес-ко-нечна».

*Саша Цареградский*

### ***Как Ван Гог «Подсолнухи» рисовал (Утешительная история)***

Я говорю одно – предположим ...  
*Проспер Мериме. Хроники короля Карла XII*



*Посвящается пьяному бреду Валерия Вадимовича, дерзкого и отчаянного художника,  
с самым что ни на есть добрым пожеланием антиалкоголизации*



По воле случая, а вернее по необходимости, т. е. «по делу», поехал я к Кириллу. Кирилл приобрел своему папе, Валере, дачу в Токсово: хотел отвлечь отца от грустных мыслей. Потому что Валера, когда он пьет, то грустит, а когда грустит, то пьет. На это событие я живо откликнулся и написал: «Чтобы папа меньше пил // Дачу я ему купил».

Валере этот мой отклик понравился так, что он впал в запой. В такой запой, что и сейчас еще [из него] не вышел. А Валера ведь рисует, пишет картины. И очень похоже на Ван Гога. Правда-правда, что-то такое есть. Когда еще Валера был трезвый, я ему рассказал историю про то, как Ван Гог написал свои «Подсолнухи». Вы знаете эту историю? Не может быть, ее все знают. Ну тогда расскажу. Конечно, вы знаете, сейчас вспомните, пока я буду рассказывать.



Началось-то все обыкновенно – Ван Гог сидит дома и что-то рисует, как всегда. К нему зашел Гоген, его приятель. И говорит ему: «Винсент, ну что ты тут сидишь, рисуешь все... Никто тебя не знает, а ты все рисуешь... Так и не узнает тебя никто и никогда. Надо идти в богему, в народ! Пошли со мной на улицу! Будь ты проще, и народ к тебе потянется».

Ван Гог воодушевился и говорит: «Пойдем».

Стал Гоген таскать его по публичным домам и кабакам. И они стали вместе спиваться.



В это время в Париж приехал старший брат Ван Гога, [чтобы] навестить родню. И зашел заодно проведать своего брата. [Это] был богатый скотопрмышленник из Новой Зеландии. Младшего брата он считал гением и всегда помогал ему деньгами.

Приходит в квартиру брата, дверь не заперта почему-то... а там... полная квартира голых девок, пьяный Гоген валяется на диване, окурки, бутылки везде пустые из-под «Мадам Клико», посуды немойтой – полная раковина и Винсент сидит за столом, в дым. Вдрабадан просто.

Брата Колей звали. По-французски – Николя. Почему Коля? Я потом расскажу, это отдельная история.

Коля увидел такое дело, подхватил брата и увез его в деревню. Купил ему там домик, кисти, краски и говорит: «Вот тебе кисти и краски, сиди и рисуй. К Гогену – ни ногой! Мне сейчас уехать надо, по бизнесу, вот тебе полный холодильник продуктов, я скоро вернусь. К моему приезду ты должен написать картину. Пиши, не ходи никуда, проветривайся...».

Брат только за дверь, Винсент сразу искать деньги, хоть немножко – надо бы опохмелиться и ехать к Гогену. Но денег нигде нет, брат на фиакр не оставил (а электричек тогда не было), без фиакра никуда не добраться. Ван Гог-младший собрал бутылки, сдал, купил «Мадам Клико», ноль семь, выпил и затосковал. Без Гогена скучно. На кисти и краски смотреть уже не может, осточертели. Вышел на крылечко – а там солнышко, хорошо... Он снял шляпу, глаза закрыл, стоит, представляет Гогена. Солнце ему голову припекло.

А вокруг этого домишки, кто-то, еще раньше, посадил подсолнухи, и они разрослись, как чертополох. Все вокруг в подсолнухах, куда ни посмотри.

Вернулся Ван Гог в дом, подумал: «Где же ты шляешься сейчас, Гоген, непутевая душа», – а самому подсолнухи везде мерещатся. По всем углам.

И тут он вспомнил, что Гоген ему на какой-то пьянке все толковал про «теорию вытеснения».

Что-то такое о том, что если что-то навязчиво представляется и покоя не дает, то надо просто нарисовать это, и всё, оно тебя оставит.

[Ван Гог] взял и быстренько нарисовал подсолнухи.

Приехал брат, увидел картину, изумился и сказал: «Я ведь всегда знал, что ты гений, я твою картину теперь на родину отправлю, в Россию, в Эрмитаж Пиотровскому».

Они ведь, Ван Гоги, были родом из России. Сейчас старинная история рассекречена, вы можете об этом прочитать в последней редакции энциклопедии. Если Вам лень читать, то я могу рассказать.

Отец Ван Гогов родился и вырос в Одессе. Родители думали-думали, как его назвать, и решили на всякий случай дать ему имя «Иван», может и обережет оно его.

Жили они неплохо: дедушка гнал самогонку, а бабушка приторговывала духами и мануфактурой на Малой Арнаутской. Но времена были смутные, не-

определенные, им приходилось все время опасаться. Фамилия их была – Гогунковы. Их вся Одесса знала.

Когда Ваня вырос, начались погромы. Опричники всякие появились, да что там говорить...

Стало тревожно и опасно жить.

Иван успел сесть на торговый пароход и спрятаться в трюме. Потом он вспоминал, что еле ноги унес. Успел захватить с собой в дорогу впопыхах только бабушкину сумку.

Пароход причалил во Францию.

Ваня сошел, идет по Парижу. Заглянул в сумочку – а там только флакончик духов и отрез мануфактуры, габардин какой-то. Промышленные образцы. И бабушкин зонтик.

Идет он по набережной Сены, смотрит – девушки гуляют, под зонтиками все почему-то, хотя дождя нет. Это мода была такая, под зонтиками ходить. Симпатичные. Ваня раскрыл бабкин зонтик, подошел к одной и познакомился. Она представилась как мадемуазель Клико. Иван показался ей очень интересным, оригинальным человеком. Он ее и соблазнил.

Они поженились, и у них родился первенец.

Вот счастливый отец сидит дома (ему уже сообщили), думает, что бы такое ему жене подарить... Открыл старый сундук, стал там копаться и достал бабушкину сумку. Приложил к лицу пыльный габардиновый отрез, открыл флакончик духов, понюхал. Стало ему грустно.

Приходит жена из роддома, с мальчонкой. Ваня дарит ей бабушкин зонтик и говорит: «Мы ведь под ним познакомились и первый раз поцеловались».

«Это-то хорошо», – она отвечает, – «А как мы парнишку-то нашего назовем? Ты думал об этом?»

«Да, мадам Клико, у нас в России есть такой святой Николай Угодник, мы в честь него назовем сыночка Колей».

«Николя, значит, по-нашему...» – вздохнула она и согласилась.

Ну, забот у них прибавилось. Под зонтиками гулять некогда, надо мальчишке на памперсы зарабатывать. Нет, они не бедные были, у мадам Клико отец был барон, только очень строгий.

Барон Мум его звали. Он вызвал к себе зятя и говорит ему: «Эт-то все хорошо, но пора бы тебя к делу какому-нибудь приставить... но куда вот только, ума не приложу...».

А у барона были свои виноградники, и вообще, он фруктами пол-Парижа кормил.

Ваня ему отвечает: «Ща сделаем».

Пошел на помойку, набрал там всяких железок, трубок, реторты какие-то откопал и заперся с ними в погребе. Никого неделю к себе не пускал, мадам Клико обед ему через дверь передавала.

И собрал Иван самогонный аппарат, как у деда был в Одессе, один в один.

Показывает барону. Что за чудо? – барон не понимает.

«Таци свой виноград!» – Ваня ему, – «увидишь».

Дал барон винограда. Иван сделал брагу, залил в аппарат, запустил чудомашину. Вышло полстакана. Дает Муму попробовать. «Умм...» – сказал пораженный Мум, – «настоящий рояль с сыром! Как назовем?»

«В честь жены моей, мадам Клико».

Стали они гнать. Разлили по бутылкам, приклеили этикетки «Мадам Клико», и дело пошло! Прославился Ваня на пол-Франции!

Вызвали его в муниципалитет.

«Мы» – говорят, – «даем вам вид на жительство».

«Отлично», – говорит Ваня.

«Заполняйте документы». И оставили его одного в кабинете на полчаса. Они там вежливые, не как у нас.

В паспорте надо имя написать...

Тут в кабинет заходят, говорят, время вышло. Он хотел уж было написать «Иван Гогунко», да вовремя одумался. И сократил. Написал: «Ван Гог». Чиновники печать шлепнули, подписи поставили. Так и пошли Ван Гоги.



Родился у мадам Клико второй сын, гениальный. А у Ван Гога – отца в это время была любовница, он ее ласково звал «Коко». И так она ему нравилась, что он подарил ей содержимое бабушкиной сумочки вместе с сумочкой: «Это у меня самое дорогое, что у меня есть. Дарю это тебе в знак своей пылкой привязанности». Но когда родился второй сын, Ван Гог бросил Коко. Он официально ей об этом сообщил, обратившись по фамилии: «Дорогая Шанель, обстоятельства сильнее меня».



Та сильно переживала и в сердцах порвала сумочку. Смотрит – готовая выкройка. Сшила из габардина такую же. Париж тогда был законодателем мод, и габардиновых сумочек ни у кого не было. И так удачно все у нее получилось, что со временем она и одесские духи стала подделывать, и тоже неплохо.



Ван Гог до того времени никак не мог второму сыну имя придумать. То вспомнит Василия Блаженного и «Васей» назовет – но нет, смотрит, не то. Хоть ты тресни, но не то! Не подходит имя гению. Прослышал он про успехи Коко Шанель и решил переименовать сына на французский манер – «Винсент». Чем, подумал, черт не шутит. Попробую так. И назвал.

А потом уже, как я рассказал, брат Коля поддержал братишку Винсента. И Пиотровский теперь гордится, что у него в Эрмитаже «Подсолнухи» висят. Но про одесские корни Винсента никому не рассказывает. Потому что у нас все заграничное в моде. А что наше – так никому не интересно. Никто и смотреть не пойдет.

Вот я рассказал Валере про Ван Гога, а через Кирилла передал ему календарь с репродукциями гения. Пусть, говорю, Валера на даче на стенку повесит и смотрит иногда. И вспоминает мою историю. Гордится одесситами. Надо же чем-то гордиться!

*Саша Цареградский  
Рисунки Алисы Юфа*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По мнению многих ученых, понятийное мышление перестало играть важную роль в современном мире. Происходит замена линейного, бинарного мышления нелинейным мышлением, образцом которого является клиповое мышление – новое направление в развитии отношений человека с информацией.

Феномен «клипового мышления» связан с ускорением темпов жизни и возрастанием объема информационного потока, что связано с проблематикой отбора и сокращения информации, выделения главного и фильтрации лишнего.

Основные характеристики клипового мышления следующие:

- упрощение усвоения материала;
- игнорирование его глубины;
- потеря способности к анализу и выстраиванию длинных логических цепочек;
- неспособность строиться на уровне понятий.

Характеристикой клипового мышления являются неизвлеченные смыслы.

В то же время клиповое мышление можно рассматривать как защитную реакцию организма на информационную перегрузку и способ получения большего объема информации; это также способность быстро переключаться между разрозненными смысловыми фрагментами. Вместе с тем клиповое мышление отличает неспособность человека к восприятию длительной линейной последовательности – однородной информации.

Психологи сошлись во мнении, что клиповое мышление больше соответствует процессу восприятия, чем мышления. Учащийся оперирует клиповыми меняющимися образами и не использует мыслительные операции, связанные с аналитической деятельностью мозга. От этого нарушается последовательность сохранения осознанной информации, поскольку нет глубокого проникновения в суть понимания, осмысления, оценки, формирования отношения к воспринятой сенсорными системами информации.

В отличие от клипового, понятийное мышление оперирует понятиями и логическими конструкциями. Оно использует богатый арсенал мыслительных операций, таких как анализ, синтез, сравнение, абстрагирование, обобщение, систематизация, классификация. Другими важными мыслительными операциями, обязательными для понятийного мышления, являются причина и следствие, цели и средства, мысль – ее обоснование – полученный вывод.

Сочетание свойств клипового и понятийного видов мышления способствует принятию правильных решений. В сочетании с визуальным мышлением все это вместе формирует расширенное мышление, которое развивает творчество, воображение, особое видение объекта творчества, способствует

развитию ассоциативных связей между буквенным текстом и иллюстрациями, которыми снабжено художественное произведение.

Задачей педагогов является не борьба с клиповым мышлением учащихся, а умение приспособить его к изменившимся условиям и использовать для процесса обучения и воспитания. В современной педагогике накопилось немало образовательных технологий, которые могут быть использованы как способ борьбы с клиповым мышлением. В частности, это чтение художественной литературы.

Чтение художественных текстов, их анализ и поиск подтекста и смыслов, заложенных автором, развивают критическое отношение к прочитанному, способствуют извлечению имплицитной информации.

Художественная литература, являясь продуктом творческой деятельности писателя или поэта, имеет эстетический, познавательный и мирозеркальный аспекты. Каждое художественное произведение – это особый мир, созданный с помощью образов. Образ порождается разумом и чувствами одновременно. В художественном тексте всегда присутствует подтекст, вторичная действительность, задача выявления которой стоит перед преподавателем и обучающимся.

Подтекст – это смысл, не выраженный прямо и открыто, а вытекающий из повествования, который восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации, описанной в художественном произведении. Это скрытая часть произведения, которую читатель должен самостоятельно отыскать.

Лучше всего подтекст прижился в Японии, где недосказанность или намек – это особая художественная мера, которую часто можно встретить не только в произведениях литературы, но и в других областях искусства. Ведь религия и менталитет Страны восходящего солнца ориентированы на то, чтобы увидеть за зримым незримое.

Подтекст в литературе – это художественный намек, особый вид информации, который открывает читателю глубинные стороны художественного произведения. Раскрывая подтекст, читатель становится соавтором, представляя, додумывая и воображая.

Поскольку художественное произведение представляет собой линейный текст, информацию из которого читатель получает при последовательном чтении, успешность его читательской деятельности зависит от того, насколько быстро будет получена информация (для иностранного читателя большая часть времени уходит на поиски а) значений незнакомых слов в словаре; б) ссылок, которые иногда располагаются в разных частях книги; в) информации в интернете и др.).

Чтобы сократить время поиска информации, все данные, которые могут быть неизвестны читателю, должны располагаться непосредственно рядом с текстом. Создатель книги или хрестоматии для чтения должен учесть этот факт, чтобы анализ и декодирование контекстного смысла для иностранного читателя на начальном этапе обучения чтению не были отложены по времени.

Декодированию смыслов помогает вербализация НСК, знание значений которых позволяет вскрыть подтекст поведения конкретного персонажа. Важную роль в расшифровке смыслов выполняют и паравербальные средства, связанные с описанием модуляций голоса. При этом автор выступает в роли наблюдателя и фиксирует в художественном тексте коммуникативные акты различного типа, включающие, в том числе, и невербальное поведение героев художественного текста.

Параграфемные средства, иллюстративный материал, образ самой книги помогают активизировать мыслительную деятельность, развивают эстетические чувства.

В психологии существует понятие «визуальное мышление», которое рассматривается как творческий способ решения задач на основе образного моделирования. Иллюстрации, рисунки, параграфемные средства, элементы НЛП-графики – всё это то, что помогает ответить на вопросы «Кто/что?», «Где/когда?» и «Зачем/почему?».

Когда человек делает выводы, распознает смысл, он использует привычное логическое мышление. Визуальное мышление (самое быстрое, так как через зрение человек получает 90 % информации) позволяет использовать его преимущества: умение видеть ситуацию в целом (что позволяет человеку найти скрытый смысл); умение держать в голове много информации и при этом анализировать и структурировать ее для дальнейшего использования; умение видеть суть проблемы, фильтровать ненужные данные. Визуальное мышление является эффективным способом познания окружающего мира. Прочитывая художественный текст, снабженный иллюстрациями, репродукциями картин, рисунками, фотографиями, обучающийся получает наиболее полную картину смысла, заложенного в художественном произведении. В иллюстрации смысл закладывается ее автором или автором учебника, в котором используется конкретный рисунок. Текст и рисунок, коррелируя друг с другом, дополняют скрытые смыслы, раскрывают глубинные образы, выстраивают ассоциативные ряды.

Приемы визуализации (как части инфографики) значительно экономят время и энергию, делая процесс осмысления ситуаций художественного произведения занимательным и приятным. Кроме того, визуализация направлена на тренировку памяти – быстрое запоминание с помощью визуальных образов. Также в процессе изучения человек приобретает навыки воспринимать и структурировать огромный поток информации.

Визуализированный образ элементов художественного текста является одной из педагогических опор, используемых при обучении чтению и пересказу текста.

Всякое представление о взаимодействии, контакте или коммуникации связано с диалогом. В нашем случае диалог представлен в двух формах: диалог автора и читателя; диалоги персонажей, в которых большое значение имеют

невербальные выразительные средства языка, такие как жесты или мимика говорящих. Кроме того, ремарки автора, вербализующие жестовое поведение персонажей, влияют на выявление скрытых смыслов в образах героев.

Любого рода диалоги с включенными в них ремарками автора о невербальном поведении персонажей также влияют на декодирование подтекста, заложенного в различных телодвижениях и вербализованного в виде художественного текста.

Описание НСК реализуется через различные функции. Прежде всего, они ориентируют читателя в контекстной ситуации общения автора и читателя, героев произведения. Кроме того, и создание экспрессии в тексте при описании невербального поведения героев, и помощь в выявлении коннотаций, и повышение коммуникативно-прагматической направленности текста – все это становится важным для интерпретации написанного, особенно в рамках современной антропоцентрической парадигмы, поскольку читатель активно участвует в декодировании и интерпретации семантики и функциональной нагрузки НСК.

Описаниями внешней экспрессии художники слова достигают зримости в раскрытии душевной жизни человека, сложности проявления черт характера. Создавая сложную цепь изменений лиц, взглядов, улыбок, жестов и телодвижений, интонаций голоса, писатели выводят на поверхность из скрытых или скрываемых глубин самые разные моменты внутренней жизни персонажей, через знакомство с которыми читатели постигают многозначную смысловую наполненность художественных описаний невербального общения.

Таким образом, интерпретация художественного текста и раскрытие его возможностей в развитии представлений о разноплановых особенностях невербального общения эффективны вследствие выхода реципиента «за пределы знакомого», обогащения его ментального опыта, «изобретения мира впервые», как писал В. С. Библер<sup>2</sup>. Постигание опыта художественного познания психологии человека может содействовать решению важных теоретических и практических задач, одной из которых является развитие обучающегося как субъекта познания других и самопознания.

Описывая внешнее поведение персонажа в момент коммуникации, НСК помогают создать полный, точный и убедительный образ героя, отражая его мысли, чувства, отношение к миру и взгляды на жизнь. Средства невербальной коммуникации «работают» на создание психологического портрета персонажа, характеризуя его психологические особенности, воспитание, уровень образования, раскрывая его внутренний мир и показывая читателю все мысли и переживания героя.

Однако при чтении художественного текста, изобилующего описаниями НСК, у иностранных обучающихся, изучающих русский язык, могут возник-

---

<sup>2</sup> На гранях логики культуры: Книга избранных очерков. М., 1997. 440 с. С. 37–38.

нуть трудности при декодировании невербальной информации. Существует национальная специфика НСК.

Во-первых, многие мимические выражения и жесты, а также кинестетические средства в иностранной культуре могут иметь совершенно другое значение. При работе с подобными текстами в иностранной аудитории необходимо объяснять значения средств невербальной коммуникации в разных контекстах и обращать внимание на различие значения НСК в разных культурах.

Во-вторых, трудности могут возникнуть с интерпретацией значения тех средств невербальной коммуникации, которые выражены в тексте фразеологизмами. В таких случаях читателям-иностранцам необходимо либо обратиться к фразеологическому словарю, либо восстановить точный смысл коммуникации с помощью иллюстраций, сопровождающих учебный художественный текст.

Рецепция дополнительной невербальной информации, получаемой от ситуации общения автора и читателя, героев произведения, может иногда оказаться достаточной для усвоения главного в содержании. Учет невербальной информации, включая «информацию от ситуации общения», корректирует усвоение содержания.

Знание и изучение значений НСК в художественном тексте играет особенно важную роль в курсе преподавания русского языка как иностранного, так как позволяет добиться адекватного понимания содержания и смысла художественного текста, а также понимания национальных особенностей речевого поведения носителей русского языка.

Процесс иноязычного образования включает в себя познание, которое нацелено на овладение культуроведческим содержанием, куда входят не только культура народа, собственно факты культуры, язык как своеобразная часть культуры, а также невербальные средства общения, имеющие культурные особенности.

Только на упомянутой выше совокупной базе возможно формирование истинно коммуникативной компетенции, позволяющей ускорить ин(а)культурацию и инсоциализацию обучающегося. Решение этой методологической задачи, согласно Е. И. Пассову, требует разработки новых учебно-методических проектов и новых лингвокультурологических справочников предписывающего типа.

Одной из задач предлагаемой монографии является обучение аудитории в процессе иноязычного общения беглости в новом виде языка – **искусстве чтения, понимания и оценки информации**, передаваемой при помощи *altera lingua*.

**Altera lingua** – это язык художественных произведений. Мы понимаем язык как сложную знаковую систему, естественно или искусственно созданную и соотносящую понятийное содержание со звучанием и/или написанием. Термин «язык» понимается нами в широком смысле: это язык художествен-

ного текста, визуальный язык рисунка, вербализованное представление НСК, язык конкретной культуры, язык эпохи, социума, природы.

Все эти элементы тесно связаны между собой, раскрывая смыслы художественного произведения, составляющие подтекст. *Altera lingua*, будучи педагогической опорой при декодировании смыслов текста, помогает проанализировать прочитанное, что, в свою очередь, развивает понятийное мышление, позволяет мыслительно концентрироваться, развивает способность воображения, рефлексии, понимания (в том числе понимания другого человека).

В отличие от понятийного, клиповое мышление отличается скоростью переработки информации. И в этом случае визуализированный материал, сопровождающий художественное произведение, легко обрабатывается обучающимися, способствуя быстрому усвоению прочитанного.

Таким образом, преподавателю необходимо формировать у обучающихся равновесное мышление, которое одновременно:

- развивает понятийное и клиповое мышление;
- сохраняет баланс качеств линейного и нелинейного мышления;
- направляет на созидание, используя возможности визуального мышления.

Для этого деятельность преподавателя должна строиться на использовании инновационных технологий и различных форм и методов, таких как знание *altera lingua* – тактического приема при овладении стратегией чтения художественного произведения.

## Оглавление

<b>Вместо предисловия</b> .....	5
<b>Глава 1.</b> Особенности клипового мышления.....	7
§ 1. Типы мышления.....	7
§ 2. Методические приемы, формирующие мыслительные процессы обучающихся.....	20
Выводы.....	25
<b>Глава 2.</b> Психолингвистические особенности восприятия текста и подтекста художественного произведения .....	27
§ 1. Художественный текст как образец линейного текста.....	27
§ 2. Соотношение понятий «художественная литература», «художественное произведение», «художественный текст».....	31
§ 3. Подтекст – конструирующий фактор художественного текста и скрытый смысл высказывания.....	35
Выводы.....	40
<b>Глава 3.</b> Общее представление о невербальных способах передачи информации.....	41
§ 1. Обзор основных понятий, связанных с невербальными способами передачи информации.....	41
§ 2. Жестовые языки и невербальные способы коммуникации.....	53
§ 3. Сущность, функции и роль паралингвистических средств при оформлении художественного текста.....	65
§ 4. Диалог культур с учетом невербальных средств коммуникации и их эмоциональной составляющей при чтении художественного текста.....	75
Выводы.....	91
<b>Глава 4.</b> <i>Altera lingua</i> .....	94
§ 1. Внешний образ книги.....	95
§ 2. Алгоритм чтения художественного произведения.....	98
§ 3. Паралингвистические средства в художественном тексте при описании персонажей.....	102
§ 4. Специфика раскрытия внутреннего мира персонажа.....	107
4.1 Вербализация НСК.....	107
4.2. Миниатюра – модель письменного текста для практических занятий по иностранному языку.....	116
4.3 Примеры использования <i>altera lingua</i> в художественном тексте.....	119
Выводы.....	143
<b>Глава 5.</b> Методика работы с художественным текстом с использованием <i>altera lingua</i> .....	146
§ 1. Основные положения <i>altera lingua</i> при работе с художественным текстом на занятии по иностранному языку.....	146
Выводы.....	165
§ 2. Методика работы с художественным текстом как учебным текстовым материалом.....	168
Выводы.....	173
§ 3. Образцы миниатюр для чтения и анализа.....	175
<b>Заключение</b> .....	197



Научное издание

**Чиркова** Елена Ивановна

**ALTERA LINGUA**  
**Язык художественных произведений**

Монография

Редактор и корректор А. А. Стешко  
Компьютерная верстка И. А. Яблоковой

Подписано к печати 10.12.2018. Формат 60×80 1/16. Бум. офсетная.  
Усл. печ. л. 11,9. Тираж 500 экз. Заказ 160. «С» 101.  
Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет.  
190005, Санкт-Петербург, 2-я Красноармейская ул., д. 4.  
Отпечатано на МФУ. 198095, Санкт-Петербург, ул. Розенштейна, д. 32, лит. А.