

Нарожная В.Д.
Южно-Казахстанский государственный педагогический университет
г. Шымкент, Казахстан
E-mail: vdn_ru@mail.ru

ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ИКОНИЧЕСКИХ ЖЕСТОВ В НЕВЕРБАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ ТАНЦЕВ

Аннотация. В статье описываются иконические жесты, передающие гармоничные движения и позы, пластику и мимику, динамику, темп и ритм движений, рисунок, композицию танца. Танец рассматривается нами как средство межкультурной невербальной коммуникации, связь между представителями разных этносов, как средство передачи национального мировоззрения и отражения национальных традиций и обычаев казахского и русского этносов.

Ключевые слова: иконические жесты, невербальная коммуникация, семиотика, картина мира, национальный код.

Narozhnaya V.D.
South-Kazakhstan State Pedagogical University
Shymkent, Kazakhstan
E-mail: vdn_ru@mail.ru

ETHNO-CULTURAL FUNCTIONS OF ICONIC GESTURES IN NONVERBAL DANCE COMMUNICATION

Abstract. The article describes iconic gestures that convey harmonious movements and poses, plasticity and facial expressions, dynamics, tempo and rhythm of movements, drawing, composition of dance. Dance is considered by us as a mean of intercultural nonverbal communication, relation among representatives of different ethnic groups, as a mean of conveying the national worldview and reflecting the national traditions and customs of Kazakh and Russian ethnic groups.

Keywords: iconic gestures, nonverbal communication, semiotics, global picture, national code.

Социальное бытие человека непосредственно зависит от окружающей его природы, реальной действительности, требует от него бытового, общественно-го и культурного общения, которое может быть как прямым, так и косвенным, опосредованным. Такое общение с окружающим миром – это необходимое условие человеческого существования. В связи с этим проблемами межкультурного общения в настоящее время интенсивно занимаются психологи, лингвисты, культурологи. «Межкультурная коммуникация, как и любое другое научное направление, осуществляет свои исследования с помощью определенного комплекса понятий и категорий, которые раскрывают содержание и специфические особенности изучаемых процессов и проблем своей предметной

области. Центральное место в такой парадигме занимают вербальные и невербальные средства общения» [7, с. 20].

Многочисленные исследования различных проблем процесса коммуникации, ставшие особенно актуальными и востребованными в последнее время, показывают, что основным видом человеческой коммуникации является вербальное (речевое) общение, однако одно речевое общение не может быть эффективным, если оно не сопровождается различного рода несловесными действиями. Именно они помогают адекватно понять и осмыслить речевой текст. «Эффективность любых коммуникативных контактов определяется не только тем, насколько понятны собеседнику слова или другие элементы вербальной коммуникации, но и умением правильно интерпретировать визуальную информацию, которая передается мимикой, жестами, телодвижениями, темпом и тембром речи» [7, с. 39].

Учеными-психологами установлено, что в «процессе взаимодействия людей 60-80 % коммуникации осуществляется за счет невербальных средств выражения и только 20-40 % информации передается с помощью вербальных» [3, с. 120]. Средствами вербальной коммуникации можно передать только фактические знания, накопленные опытом человека, но их оказывается недостаточно для передачи чувств, эмоций. Различного рода чувства, переживания и настроения, не поддающиеся словесному выражению, передаются средствами невербального общения (*кинесика, просодика, такесика, ольфакция, экстралингвистика* и др.). Объектом невербальной коммуникации являются все неязыковые сигналы, передаваемые человеком и имеющие определенную коммуникативную ценность.

Таким образом, речевые единицы кодируются не одними только естественно-языковыми средствами, но «также знаковыми элементами поз, мимики и знаковыми движениями различных частей тела. Важную роль здесь играют *иконические* жесты, которые в акте коммуникации отражают природный символический процесс представления мысли» [5, с. 46].

Впервые термин *иконический* в качестве знака коммуникации в невербальную семиотику ввел американский ученый Ч. Пирс. По его мнению, «иконический знак (икона) – это знак, который соотносится с обозначаемым объектом только посредством своих собственных характеристик, признаков...» [8, с. 247]. Такой знак «служит для того, чтобы представить объект ... через сходство с ним, независимо от способа существования объекта» [8, с. 276].

В российской невербальной семиотике иконические знаки (эмблематические или иллюстративные знаки) описаны в работах Г.Е. Крейдлина [5; 6]. Основная функция иконических/эмблематических знаков, по мнению ученого, заключается в том, что они «отражают природный символический процесс представления мысли ..., репрезентируют физиологически естественные «натуральные» движения тела... и не нуждаются в каких-то особых социальных конвенциях» [5, с. 47]. Немаловажным является тот факт, что иконические жесты могут сопровождать вербальное сообщение, а могут иметь самостоятельное прочтение, вне вербального контекста. В первом случае иконический жест выполняет функцию иллюстративного (иллюстратора), а во втором – эмблематического жеста (эмблемы). Термины *иллюстратор* и *эмблема* употреблены Г.Е. Крейдлиным в книге «Невербальная семиотика» [6].

Принято выделять прямые и косвенные иконические жесты. Прямые иконические жесты зеркально отражают реалии окружающего нас мира. Например, очерчивание руками геометрической фигуры (шара, треугольника, овала и др.); изображение виража самолета; воспроизведение в воздухе пальцем вопросительного знака; движение рук, изображающих плавание; движение пальцев рук, изображающие работу на клавиатуре компьютера; а также такие жесты, как жест броска какого-либо предмета вверх или в сторону, открывание двери ключом, вбивание гвоздя, движение иглы при шитье, прядение шерсти, строгание доски, изображение бинокля и др.

Вторая группа жестов косвенно связана с изображаемым объектом, «путем ассоциативной отсылки к другому предмету или событию» [5, с. 48]. Примера-

ми косвенной иконичности могут служить следующие жесты: жест, изображающий процесс курения; жест, имитирующий телефонную трубку или сотовый телефон около уха. Иконы (жесты) этого типа могут отображать количество предметов, изображаемое при помощи пальцев рук, а также размер, объем, величину, рост и другие параметры, содержание которых также передается рукой или обеими руками.

Анализируя рассмотренные иконические жесты, можно определить, что одни из них указывают на временные показатели, другие – на пространственные. Временные жесты – это жесты рук, при помощи которых коммуникант показывает либо ускорение темпа речи, либо его замедление, пространственные кинемы указывают на местонахождение предмета (жест пальцев, обозначающий *вот тут, там, здесь*) или на призыв подойти в определенное место или положить/поставить куда-либо предмет: значение *сюда, туда* передается опущенными пальцами (пальцем), направленными в определенное место; *убрать отсюда* показывается небрежным движением пальцев опущенной ладони в сторону от говорящего.

Г.Е. Крейдлин [5, с. 49-50] выделяет также и такие типы иконических жестов, как *кинефонографы* (кинемы, передающие звуки неречевым способом: звук, передаваемый пальцами и означающий галоп лошади, стук дождя о подоконник и др.) и *кинетографы* (кинемы, передающие различного рода движения: движения рук, изображающие сбор хлопка; движение иглы при вышивании; резания ножом или ножницами, натягивание тетивы лука; прищипывание коня; похлестывание нагайкой, джигитовка и др.).

В данной статье мы уделяем особое внимание таким иконическим жестам, как *кинефонографы* и *кинетографы*, с помощью которых можно описать этнокультурные доминанты невербальной коммуникации, характеризующие танцы разных народов, выявить национальный код, отражающий традиции и обычаи русского и казахского этносов, компактно проживающих на территории Южного Казахстана.

Танец, в котором художественный образ создается при помощи движений, жестов, мимики, мы рассматриваем в качестве одного из средств невербальной коммуникации, содержание которой раскрывается при помощи иконических жестов. Именно в танце кинетографы и кинетографы являются яркой характеристикой не только национальной принадлежности исполнителей, но и указывают на их гендерную принадлежность, возраст, раскрывают присущий танцу национальный код, служат важным средством передачи актерской выразительности.

Танцевальная культура, отражая жизненный уклад общества, традиции и обычаи народа, является яркой характеристикой определенных социальных отношений в обществе. «Танец – форма коммуникации, связи между представителями разных категорий традиционного общества» [2, с. 4]. Подтверждением этому, например, является классификация казахских танцев:

- ритуально-обрядовые: танцы, связанные с различными казахскими национальными обрядами, например, проводы невесты из родительского дома, прощание невесты с подругами, танец молодой женщины после свадьбы и др.;

- военные: танцы, отражающие героизм, отвагу, ловкость, силу и находчивость джигита в военных походах: танец с саблей, танец с луком и др.;

- охотничьи пляски: танцы, изображающие сцены охоты с ловчими птицами, смелость, ловкость и азарт охотников: *коян би* (охота с беркутом на зайца), *кусбеги-дауылпаз* (обучение охоте ловчей птицы) и др.;

- бытовые: группа танцев, отражающих быт, казахов, их трудовую деятельность: ковроткачество – *ормек би* (танец ткачей), ювелирное мастерство – *зергер би* (танец зергеров), *шалкыма* (мастерица приготовления кумыса), а также танцы, в которых при помощи невербальных знаков передается информация о повседневном труде народа: прядение шерсти для кошмы и ковров, приготовление пищи, танцы с различными бытовыми предметами и др. В эту же группу входят танцы, изображающие животных: *ортеке* (архар-прыгун), *тепенкок* (скачка на коне), *кара жорга* (танец скакуна, досл. *черный иноходец*),

сокыр теке (слепой козел), *бура би* (танец верблюжонка), *каз катар* (вереница гусей), *аю би* (медвежья пляска).

- массовые танцы, которые как правило, исполнялись во время больших массовых праздников. Например при праздновании Наурыза исполнялись танцы *кокпар*, *косалка*, *шашу*, *каз-катар*, *албраун* и др.

Основной вид трудовой деятельности казахского народа – скотоводство. Именно поэтому многие казахские национальные танцы отражают повадки диких и домашних животных, птиц. Особенно часто используются движения, связанные с конем – другом и верным помощником джигита.

Следует отметить, что у многих народов наблюдения над окружающей природой, тесная связь с ней отражается в танцевальных движениях. В качестве таких примеров В.Е. Баглай приводит следующие: «танец ‘бизона’ у североамериканских индейцев, якутский танец ‘медведя’, памирский танец ‘орла’, китайский и индийский танец ‘навлина’. К этому же кругу принадлежат русские ‘журавль’ и ‘гусачок’, казахский ‘тайбурыл’, норвежский ‘петушиный бой’, финский ‘танец бычка’» и т.п. [9, с. 111]. Этот пример говорит о том, что танцы каждого народа отражают свою картину мира, свой национальный код. Наглядным подтверждением того, что этнокультурная специфика языка отражается не только в речевой коммуникации, но и в невербальной, является изображение образа дракона в японских танцах, в Сибири – это образ медведя, в казахских танцах – образ коня, в русских национальных танцах – образ петуха. В качестве сравнения можно привести примеры русского орнамента, где присутствует образ петуха в вышивке полотенец. У горских народов важен образ гордой свободолюбивой птицы – орла.

У каждого народа свои обычаи и традиции, складывающиеся веками и отражающие мировосприятие и философское осмысление окружающей действительности. Именно «благодаря танцевально-пластическому языку каждого народа, наблюдая небольшую танцевальную фразу, выраженную несколькими национальными движениями, можно определить, чей это танец: русский, гру-

зинский, индийский, узбекский, казахский, даже не зная его содержания или просто глядя его в немом кинематографе без воспроизведения музыки. Это содержание передается с помощью иконических жестов, являющихся коммуникативными знаками невербального общения» [7, с. 77].

Широко распространенный бытовой танец *хоровод* связан с мировосприятием русского народа, занимающегося земледелием. Народные праздники, игры, массовые гуляния обычно приурочивались весной к началу сева, а осенью – к сбору урожая. Подражая пению птиц, девушки водили хороводы, плели венки, олицетворяли сплоченность и единение во время трудовой страды. Хороводы, разнообразные по содержанию, манере исполнения, присущи многим народам. Однако у одних «хороводный круг – образ солнца, у других – образ ярмарочной карусели, у третьих – средство подчеркнуть единство эмоционального состояния танцующих, показатель их социального единения» [9, с. 26].

Духовное единство с природой, вера в сверхъестественные силы, которые следует задобрить, чтобы получить хороший урожай, отразились также в таких танцах, как танец вокруг огня в ночь на Ивана Купала, пляска вокруг убитого зверя у охотников. Появились танцы, отражающие земледельческие темы. К ним можно отнести гуцульский ‘танец дровосеков’, белорусский ‘лянок’, узбекские ‘шелкопряд’ и ‘пахта’, казахский ‘ормек ору’. «С усвоением земледелия появились танцы на темы земледельческого труда и быта: с развитием городской жизни, появлением ремесленного труда возникают новые народные танцы: украинский ‘бондарь’, эстонский ‘сапожник’, немецкий ‘танец стеклодувов’ и др.» [2, с. 22].

Узбекские национальные танцы выражают «неуемный темперамент, бунтующую энергию, восторженное приятие жизни народа. Казахский танец – танец всего тела, танец виртуозных движений ног, изощренных рисунков и сложных орнаментальных движений рук, трепетных движений корпуса, необычных, непривычных движений плеч и головы» [7, с. 74].

В связи с тем, что движения в одних танцах отражают воинский дух, героизм, доблесть, готовность защищать домашний очаг и отечество, а в других жесты изображают нежность, пластику и плавность движений, кокетство и т.п., можно рассматривать национальный танец с точки зрения гендерологии, науки, изучающей «взаимосвязь биологического пола человека с его культурной идентичностью, социальным статусом, психическими особенностями, поведением, в том числе и речевым и неречевым» [3, с. 81].

Так, для русской мужской пляски характерны стремительные, летящие движения, передающие бесстрашие, удасть, широту души, смелость и находчивость. Образ юноши-задиры, забияки связан с образом петуха. «Скорость и четкий рисунок движения, ходы мужского танца очень порывисты и динамичны, характер исполнения отличается эмоциональной насыщенностью и экспрессией, выражающий отчаянную отвагу, страстный порыв, вдохновение бесстрашного воина» [9, с. 28].

Женский танец отличается легкостью и мягкостью движений, плавностью, величавостью. В женских танцах передаются следующие обобщенные значения, присущее девушке или женщине:

- девичья прелесть, чистота и скромность символизирует образ березки с распущенные ветвями-косами;
- женская красота связана с лебедем, нежной и грациозной ланью.

Различная роль в семейной иерархии мужчины и женщины породила мужские и женские танцы или мужские и женские движения, жесты в казахском народном танце. Как правило, в мужском казахском национальном танце обыгрываются такие принадлежности мужского обихода, как лук, нагайка, аркан, камча, а в женском – коса, браслеты, зеркальце, рукава, саукеде, такия (головные уборы девушки), различного рода украшения и т.д.

Мужскими жестами в казахском танце можно считать следующие: *салем* – мужской поклон; *мурт синау* – потирание усов; *тенселу* – покачивание; различные варианты *атишабыс* – скачки, *беркут* – орел.

Во многих казахских мужских танцах ярко отражается любовь джигита к своему верному другу и помощнику – коню. «Опозитивированная в танцевальных движениях пластика наездника и его коня оказалась наиболее устойчивой формой, сохранившейся на протяжении многих веков: *желдірме* – ход рысака, *тебіңгі* – прищпоривание коня. В этих танцах, – отмечает Д. Абиров, – наиболее ярко проявилась любовь казаха к своему верному и надежному другу и помощнику – коню» [1, с. 71].

Казахский мужской танец, отражающий сцены битвы, борьбы, вариации танцев с мечом, получил название военного танца. В гражданском танце нашли воплощение сцены повседневной жизни, бытовые сцены, сцены труда, охоты, стрельба из лука, скачки и джигитовка и т.п. Это содержание передается не только движениями всего тела, важную роль здесь играют различные позиции рук: *руки над головой* – движения с мечом; *руки перекрещены* – объятия; *рука тянется к спине* – извлечение стрелы из колчана; *сгибание руки в локте* – удар, владение мечом, принятие пищи или питья и т.д.

«Женщинам в народных танцах приличествовали скромность, плавность движений, сдержанность и целомудрие. Привычные движения трудовых процессов, таких, как ручного ткачества, национальной вышивки, прядения, создания узорной кошмы и ее разновидностей, неизменно становились пластическими знаками для достижения наибольшей выразительности танца» [7, с. 76].

Женский казахский танец отличается от мужского сдержанными и спокойными движениями, в них нет стремительных, летящих, резких движений, ошеломляющего ритма. Содержание танца выражается при помощи движений, исполняемых глазами и руками. «Мягкие, плавные жесты, спокойные переходы из одного положения в другое, движения рук, сопровождающиеся вращением кистей «от себя» или «к себе», исполняемые легко и волнообразно, а иногда и обыгрывание предметов (зеркальце, цветок, коса) – основные атрибуты завораживающего танца казашек» [1, с. 74]. Содержание женских танцев отражало трудовые процессы (ковроткачество, прядение шерсти, национальная вышивка,

плетение), семейные уклады, обряды и традиции (поклон), элементы украшений или одежды (зеркало, браслеты, головные уборы). Довольно часто в женском танце имитировались движения животных и птиц.

Женские танцевальные движения можно подразделить на следующие группы:

- движения и позиции рук, передающие основные мотивы казахского орнамента (*тумарша* – треугольник, *шанырак* – крыша юрты, *айна* – зеркало, *кос оркеш* – два горба);

- движения и позиции рук, пальцев, имитирующие животных и птиц (*бота мойын* – шея верблюженка, *туйе мойын* – верблюжья шея, *қус тумсық* – птичий клюв, *кокек* – голубь, *кобелек* – бабочка, *кос жылан* – две змейки, *беркут тырнак* – когти беркута, кус канаты – крылья птицы, *кос муйиз* – рога, *канат кагу* – взмахи крыльев);

- движения и позиции рук, передающие настроение исполнительницы, ее видение окружающего мира (*салем* – приветствие, *кол ойнату* – движения рук вокруг своего лица, *саусак телбету* – плавное колыхание кистей рук);

- движения, передающие трудовые процессы и предметы быта (*ормек* – ткацкий станок, *ширатпа* – сучение нити, *жун тегу* – собирание шерсти, *ши орау* – плетение, *такия* – тюбетейка, *саукеле* – головной убор девушки, невесты, *камшы* – плетель, *ожау* – поварешка и др.).

Таким образом, кинетические средства общения, в частности, иконические жесты, ярко отражают мировидение и миропонимание, менталитет, социальные и традиционные нормы того или иного языкового социума и поэтому «играют немаловажную роль в процессе не только человеческого, но и сценического общения. Умение считывать их с лица собеседника, умение понимать мимемы партнера поможет понять национальную культуру народа, эстетически выразить ее с помощью жестов» [7, с. 77].

Библиография

1. Абиров Д. История казахского танца: Учебное пособие. – Алматы: Өнер, 1997. – 160 с.

2. Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. – 405 с.
3. Бороздина Г.В. Психология делового общения: Учебное пособие. – М.: ИНФРА–М., 1999. – 224 с.
4. Городникова М.Д. Гендерный аспект обращений как фактор речевого регулирования // Гендер как интрига познания: Сборник научных статей. – М.: Рудомино, 2000. – С. 81-92.
5. Крейдлин Г.Е. Иконические жесты в дискурсе // Вопросы языкознания. – 2006. – № 4. – С. 46-56.
6. Крейдлин Г.Е., Кронгауз М.А. Семиотика, или азбука общения: Учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 240 с.
7. Нарожная В.Д. Невербальная коммуникация как этнокультурный феномен (теоретико-экспериментальное исследование): дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. – Кокчетав: КГУ, 2010. – 245 с.
8. Pierce Ch.S. Collected papers of Charles Sanders Pierce / Ch. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks (eds.). V. 1-8. Cambridge (Mass), 1931-1958.
9. Рогачевская Е.М. О русском хороводном творчестве. – Л.: Искусство, 1980. – 298 с.

References

1. Abirov D. Istoriya kazakhskogo tanca. Uchebnoe posobie. – Almaty: Oner, 1997. – 160 s.
2. Baglay V.E. Etnicheskaya khoreografiya narodov mira. – Rostov-na-Donu: Feniks, 2007. – 405 s.
3. Borozdina G.V. Psihologiya delovogo obshcheniya: Uchebnoe posobiye. – M.: INFRA–M, 1999. – 224 s.
4. Gorodnikova M.D. Gendernyy aspect obrashcheniya kak factor rechevogo regyirovaniya // Gender kak intriga poznaniya: Sbornik naychnyh statey. – M.: Rydomino. 2000. – S. 81-92.
5. Kreydlin G.E. Ikonicheskiye zhesty v diskurse //Voprosy yazykoznaneya. – 2006. – №4. – S. 45-46.
6. Kreydlin G.E. Krongauz M.A. Semiotika, ili azbuka obshcheniya: Uchebnoe posobiye. – M: Flinta, Nauka, 2004. – 240 s.
7. Narozhnaya V.D. Neverbalnaya kommunikaciya kak etnokulturnyy fenomen (teoretiko-eksperimentalnoye issledovaniye): dis. ... DLitt:10.02.19. – Kokchetav: KGU, 2010. – 245 s.
8. Pierce Ch.S. Collected papers of Charles Sanders Pierce / Ch. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks (eds.). V. 1-8. Cambridge (Mass), 1931-1958.
9. Rogachevskaya E.M. O russkom khorovodnom tvorchestve. – L.: Iskusstvo, 1980. – 298 s.