

## ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ И ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОДЫ

**Ирина Евгеньевна Сироткина**

кандидат психологических наук, доктор философии (Манчестерский университет), ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники РАН (Москва, Россия)

e-mail: isiro1@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается природа человеческого движения в его связи с языком и вне этой связи, то есть семиотическая и несемиотическая стороны движения. Анализируются различия движения и жеста, дается определение жеста. Кратко характеризуются семиотический и структуралистский подходы к движению. Им противопоставляются подходы, условно называемые «феноменологическими», в которых движение берется как практика или производство опыта. В таких подходах акцент делается на переживание движения, его ощутимость, на чувство движения – кинестезию. Утверждается, что в этом случае движение способно производить телесное знание – практическое *знание как*, в отличие от вербализованного и формализованного *знания что*, то есть двигательный опыт, еще не подвергнутый семиотизации.

**Ключевые слова:** движение человека, жест, язык, ощутимость, кинестезия, знание как, знание что.

Чем различаются между собой человеческое движение и язык? Семиотики и структуралисты сказали бы, что принципиально ничем: движение либо уже имеет значение, либо может его получить, став устойчивым жестом-знаком. Такие движения складываются в «язык жестов», в которых есть «знак» и «значение», «код» и «сообщение». Тем не менее, существует другая точка зрения, которую высказывают, например, философы-феноменологи, а также практики, занявшиеся самостоятельным исследованием движений. Они подчеркивают принципиальное отличие движения от слова. С их точки зрения, движение – и меньше и больше, чем язык. Оно – само бытие человека, а мои ощущения от тела и его движений — наидостовернейшие свидетельства моего присутствия в этом мире. Движение не сводится к языку или очевидному сообщению еще и потому, что способно порождать новый кинестетический опыт, который человеку еще только предстоит осмыслить.

В книге «Шесть прогулок в литературных лесах» Умберто Эко рассматривает, каким образом мы приписываем чему-то статус реальности, а что-то относим к разряду вымысла. Согласно Эко, и то и другое мы делаем с помощью умозаключений, далеких от непосредственного опыта. Но даже Эко, лучше всего себя чувствующий в литературных лесах, не может игнорировать непосредственный опыт: «если кто-то из вас крикнет, что

за спиной у меня крокодил, я мигом обернусь, чтобы проверить, истинная это информация или ложная» [Эко: 166]. А самым неоспоримым доказательством того, что происходящее реально, добавим мы, будет, если крокодил вдруг схватит вас за штаны. В этом случае мы получим самые непосредственные доказательства реальности – телесные, кинестетические. Движение напрямую связывает нас с реальностью: не случайно «касаться чего-то», «растрогаться», «to be in touch» — очень важные метафоры. Поэтому движение, если оно приобретет функцию языка, и будет тем «совершенным» языком, который приписывали Адаму. То есть таким, в котором выражение, *forma locutionis*, совпадает с сущностью, знак – с бытием. Однако изначально движение не семиотично, не является языком. И хотя движение может им стать («язык жестов», «язык телодвижений»), но исходно *forma locutionis* – по Данте, «естественная и всеобщая» основа языка [Nichols] – ему не присуща.

Итак, вначале было движение. Движение, данное нам не через слово и не визуально, а кинестетически, через «мышечное чувство». Движение, как мы его ощущаем «изнутри». Предполагают, что чувство движения / кинестезия и тактильное чувство / осязание первичны по отношению к другим чувствам – зрению, обонянию, вкусу и слуху. Движение предшествует и эмоциям: всем знакома «мышечная радость» от движения или приятная

усталость-расслабление, которую французы называют «l'après-ski» («после лыж» — состояние, еще более приятное, чем катание на лыжах). Само слово «эмоция» (e-motion) этимологически включает движение. Движение находится в основе нашей воли и целеполагания: французский философ Мен де Биран еще на рубеже XVIII и XIX вв. описал «волевое усилие» — внутренне напряжение, телесно ощущаемый «душевный порыв». Движение предшествует даже мысли — оно дает внутренние координаты, «схему тела» (верх — низ, внутри — снаружи, право — лево и т.д.), с помощью которой мы познаем пространство и в конечном счете научаемся мыслить абстракциями. Еще, прежде чем Кант стал писать о «схемах» в мышлении, Аристотель называл «схемами» именно движение и жест [Фабрикант: 156].

Важность движения лучше всех понимают практики, в том числе люди театра. «Действенное слово не предрешает движения, но завершает его, — писал М. Бонч-Томашевский. — Действенный поэт в моменты высшего пантомимического напряжения подсказывает слова актеру, и эти слова венчают триумфальную пантомиму, бросают в подготовленный жестом зрительный зал конкретизацию этого жеста» (цит. по: [Почепцов: 51]). «Слова в театре лишь узоры на канве движений», — соглашался с ним Вс. Мейерхольд (цит. по: [Там же: 87]). «Музыка и жест как более абстрактные

формы призваны с высшей силой звучать тогда, когда бессильно слово», — утверждал А. Архангельский (цит. по: [Там же: 52]).

#### «Жестология»

Кстати, чем различаются между собой движение и жест? Когда-то давно ученые люди в Государственной академии художественных наук (ГАХН) договорились понимать под *жестом* «движение человеческого тела, вернее его конечностей, имеющее свое особое внешнее формовыражение или рисунок и столь же определенное всякий раз смысловое значение» [Фабрикант: 156]. Иначе говоря, движение становится жестом, когда обретает четкую форму и ясный смысл. А ведь именно это постоянно происходит в театре и в искусстве в целом. Даже такое естественное, незамысленное, произвольное движение, как падение, может стать жестом, если оно совершается актером на сцене или изображается художником. Например, падающий воин во фронте Эгинского Храма делает жест, *совершенно не думая об этом*, в результате «инстинктивного мускульного движения вне определенного волевого “приказа”» [Фабрикант: 157]. Здесь инициатива наделения движения смыслом и превращения его в жест целиком принадлежит смотрящему. Другой вид жеста — «основанный на хотя и слабом, почти минимальном предварительном волевом приказе (без определенного смыслового

значения, например, кутанье в плащ от холода или поддержание рукою спадающего платья Венеры Милосской») [Там же]. Здесь движение-жест совершается *полуосознанно*, с некоторым пониманием того, какое впечатление оно может произвести на зрителя, пусть только потенциального. Однако особое намерение произвести впечатление отсутствует: есть осознание, но нет четкого замысла. Наконец, третий вид - «жест смыслового значения»: качанье головой сверху вниз или справа налево (утверждение - отрицание), колебательное движение указательного пальца (угроза) и т.п. Такой жест выполняется как с *полным пониманием* его значения, так и с явным намерением вызвать у смотрящего столь же определенное, идентичное понимание.

Итак, классификация жестов основана, во-первых, на присутствии в них смысла, а во-вторых, на его «количестве». Присутствие и «количество» смысла зависят от *авторского замысла*: вкладывает или нет человек, исполняющий движение-жест, в свое движение некий замысел / умысел / вымысел. Как мы видели, в первой группе никакого замысла нет, движение совершается произвольно, и смысл ему приписывают зрители. Во второй группе движение совершается произвольно, смысл его осознается исполнителем. Однако коммуникация этого смысла для исполнителя не является главной задачей,

и зрителям приходится активно извлекать этот смысл. Наконец, в третьей группе исполнитель вкладывает в свое движение четкий замысел и ставит задачу передать его зрителю неизменным, без потерь. Именно эта последняя группа больше всего интересует семиотиков и специалистов по коммуникации - настолько, что часто «жестами» они называют *исключительно* «жесты смыслового значения». Среди этих последних встречаются: 1) описательные жесты - иллюстративные, указывающие на определенное действие, предмет, содержание или историю; 2) экспрессивные, или выразительные, жесты - обозначающие внутреннее состояние, чувства, переживания; 3) жесты коммуникации / общения [Пасквинелли: 6-7]. Общая черта жестов третьего типа - они либо уже *кодифицированы*, либо легко поддаются кодификации, приписыванию им какого-то фиксированного значения. Еще в IX в. аббат Рабан Мор (Raban Maur) определил жест как такое положение тела или позу, которое соответствует глаголу действия. Действия могут быть разные: «стоять» (stare) выражает уверенность в себе, «идти» (ambulare) - усилие тянуться к Богу, «сидеть» (sedere) - предать себя Богу. Этим *позитивным* жестам аббат противопоставил жесты *негативные*: «лежать» - поддаться соблазну, «падать» - забыть Бога (буквально: «отпасть» от него) и другие [Там же: 18]. Средневековые

трактаты и изображения кодифицируют излюбленные жесты и позы человека в общении с божественным: движения тела выражают мольбу, молитву, созерцательное состояние персонажа. В картинах, изображающих видения – где «душа движет телом», – формируется словарь жестов и поз, называемых «душевными движениями»: аффектами или чувствами [Там же]. Эти и другие движения подхватываются театром и светской живописью, чтобы окончательно превратиться в общепринятые *выразительные жесты*. Из них формируется то, что называют «пластическим текстом» спектакля [Проскуряков]. Дидро, например, считал, что в пьесах «есть целые сцены, где гораздо естественнее, чтобы персонажи двигались, а не говорили» [Дидро: 285]. Это, например, популярная в его время и не только пантомима.

Английский философ и психолог Дэвид Гартли предположил, что «душевные движения» происходят в результате вибраций тонких эластичных частей нервов, наполненных «эфиром». Понятие «душевных вибраций» вошло и в повседневную речь, и в эзотерические течения, например, теософию Блаватской и антропософию Штайнера. Из теософии его заимствовал Василий Кандинский: он называл «душевными вибрациями» тонкие, рафинированные чувства, свойственные художнику. А увлекавшийся антропософией Михаил Чехов говорил о «психологическом

жесте». «Тело актера, – считал он, – должно развиваться под влиянием *душевных* импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая *тело* актера, делают его подвижным, чутким и гибким» (курсив мой. – И. С.) [Чехов: 423–424]. Задачу «душевных вибраций» от художника к зрителю Кандинский и Чехов представляли как процесс в одно и то же время духовный и материальный – психофизиологический [Кандинский: 326].

Предпринималось много попыток создать формализованный язык жестов. Еще древние сравнивали жест с азбукой, где различным звукам соответствуют неодинаковые графические начертания [Фабрикант: 156]. Сама графическая форма буквы может рассматриваться как продолжение жеста через буквенный звук. Каламбура, можно говорить не только о *языке жестов*, но и о *жестах языка*. Андрей Белый сравнил язык – физический орган – с танцовщицей-эвритмисткой: «Все движение языка в нашей полости рта – жест безрукой танцовщицы, завивающей воздух, как газовый, пляшущий шарф» [Белый 2009: 19]. Само движение языка-танцовщицы – «речевая мимика» – создает новые смыслы еще до появления слов: «здесь мысль льется в сердце; а сердце крылами-руками без слов говорит». Если осмыслить движения «мимического танца», раскрыть их внутреннюю форму, то танец – «язык языков» – превзойдет нашу обычную

речь. Когда же естественные языки падут перед более совершенным языком движений, «свершится второе пришествие Слова». Человек, мистически предсказывает Белый, обретет способность творить в буквальном смысле «живые слова» – как существа из «тонкой плоти», как других «человеков» [Белый 2009: 19].

Мечтами об универсальном, космическом «языке языков» Андрей Белый в 1917 году делился с Сергеем Есениным. Обсуждали они и вопрос о «пластических жестах» или образах, якобы лежащих в основе звуков и букв. В «Глоссоластии» Белый описывает, например, жесты буквы *b*: «отступя шаг назад, наклонив долу голову, приподымаю я руку над ней, уходя под покров» [Белый 2002: 11–12]. Есенин в «Ключах Марии» делает то же самое для кириллицы: «Буква *б* <...> Поднятые руки рисуют как бы небесный свод, а согнутые колени, на которые он <человек> присел, землю. <...> Пуп есть узел человеческого существа, и поэтому, определяя себя или ощущая, человек как-то невольно опустил свои руки на эту завязь, и получилась буква *в*» [Самоделова: 476]. Белый также не затруднялся изобразить жестом не только буквы латинского алфавита, но и кириллицу. Дочь Вячеслава Ивановича Иванова Лидия вспоминает, как у них в гостях на Зубовском бульваре Белый учил ее пятилетнего брата Диму азбуке: «Широко раздвинув ноги и подбоченясь, Белый очень

явственно мимировал букву “Ф”, а потом соответственным движением длинных рук букву “У”» [Иванова: 10]. Наконец, Белый обучал эвритмии актеров Первой студии МХТ под руководством Михаила Чехова. Одна из них, Мария Кнебель, вспоминала: «Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились “грамматике” жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения. “Читали” жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из “Фауста”, а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил» [Кнебель: 18–19].

В середине XX века жесты стали предметом *кинесики* – особого раздела семиотики. Кинесика ищет в коммуникативном потоке «повторяющиеся элементы», абстрагирует их и определяет их структурную роль. Ее задача – выделить минимальные значащие элементы той или иной позы или телодвижения, затем с помощью анализа по оппозициям установить их соотношение с элементами более широкой структуры и, повторяя эту процедуру, реконструировать код, состоящий из иерархизированных элементов. С этой целью антрополог Чарльз Веглин использовал систему нотации, сходную с той, что употребительна в хореографии для записи движений – *танцнотации* [Voegelin: 71–76]. Так он выявил в жестовой речи некоторое число различительных признаков, примерно рав-

ное числу фонем в языке. Он также предложил анализировать жестовую речь по двум уровням, аналогичным фонемному и морфологическому уровням в языке.

Минимальная единица жестового кода, соответствующая в словесной речи звуку и фонеме, называется, соответственно, *кине* и *кинемой* [Birdwhistell]. *Кине* – это мельчайший воспринимаемый элемент телодвижения (например поднимание и опускание бровей). Это же движение, повторенное несколько раз как единый сигнал, за которым следует возвращение в (исходную) позицию 0, образует кинему. Кинемы сочетаются между собой и присоединяются к другим формам кинесики, которые функционируют наподобие префиксов, суффиксов, инфиксов и трансфиксов; в результате образуются единицы высшего порядка: *кинеморфы* и *кинеморфемы*. Кине «движение брови» может быть аллокиническим по отношению к кине «покачивание головой», «движение руки» или по отношению к ударениям и т.д., объединяясь с ними в кинеморфы. Сочетания кинеморфем, в свою очередь, образуют комплексные кинеморфические конструкции. Таким образом, структура жестового кода сравнима со структурой словесного дискурса с его «звуками», «словами», «предложениями», «фразами» и даже «абзацами». Свое влияние на кинесику, в которой смысл определяется как место (или значение) элемента в данной структуре, оказал *структурализм*.

Традиционно разные варианты «жестологии» – науки о жестах – концептуализируют движение как *производство знака* или помещают его в *структурный контекст*.

### Практика versus код

Жесты мигрируют от одного тела или медиа-посредника к другому, попадая из одного определенного культурного контекста в иной. Работа художника, фотографа, режиссера, оператора – не говоря уже об актерах и танцовщиках (неважно, балета или катхака) – может быть рассмотрена как череда жестов. Но рассматривать движения / жесты можно не только со стороны семиотики как производство знаков. Существует и другой – органический, феноменологический подход, в котором исследователя интересует, как через практику движения-жеста человек (вос)создает себя [Noland & Ness].

В статье «Практический жест или коммуникация?» Юлия Кристева критикует тенденцию семиотики все превращать в знак или код. В кинесике «вся жестуальность представляется как механическая, избыточная по отношению к голосу иллюстрация – удвоение речи» [Кристева: 27]. Сама Кристева подчеркивает нередуцируемость жеста к вербальному языку. В свою поддержку она цитирует Антонена Арто, призывавшего разорвать «интеллектуальную покорность языку, открывая смысл новой и более глубокой интеллектуальности, которая прячется за

жестами» [Кристева: 45]. Кристева проводит различие между *практикой*, или *производством*, с одной стороны, и *коммуникацией*, или *сигнификацией*, – с другой. В ее цели, однако, не входит покидать пределы семиотики – вместо этого она предлагает семиотической науке «аннексировать жесты и инкорпорировать продуктивность» [Кристева: 34]. Впрочем, в этих пределах остаются почти все, кто хотел бы создать науку о жестах. Для изучения *выразительной жестикуляции* сначала Владимир Набоков, а за ним и Юрий Цивьян предлагают специальную дисциплину – *карпалистику*. Но, как и тот проект, который предлагает Кристева, карпалистика не выходит за рамки семиотики – «гуманитарной науки о стиле и семантике жеста» [Цивьян: 13]. Даже такой опытный практик, как актер пантомимы Илья Рутберг, в конце концов, сводит пантомиму к «пластическим иероглифам <...> пластическому многокомпонентному языку (“Так ходит человек” или “Чичиков делает предложение”）」 [Рутберг: 209–210].

Освободить движение от постоянной семиотизации, превращения из практики в знак или код, могло бы позволить обращение к движениям-жестам первого и второго типов – с отсутствием замысла или замысленным только частично. Франсуа Дельсарт, придумавший систему, по которой он обучал актеров выразительному жесту, пронзительно отмечал: «не тот жест интересен,

которым человек показывает, что он хочет спать, а тот, который выдает его сонливость». И еще: «Когда человек говорит вам: Я люблю, я страдаю, я очарован, – не верьте ему, если его плечо остается в нормальном положении. Не верьте, какое бы выражение ни принимало его лицо» (цит. по: [Рутберг: 200–203]). Интересны в этой связи и замечания Лидии Гинзбург о жестах Анны Ахматовой: «помимо упорядоченности, [ее жесты] отличаются немотивированностью. Движения рук, плеч, рта, поворот головы – необыкновенно системны и выразительны, но то именно, что они выражают, остается неузнанным, потому что нет жизненной системы, в которую они были бы включены» (цит. по: [Булгакова: 12]). Цель Оксаны Булгаковой, цитирующей Гинзбург, заключается как раз в том, чтобы найти такую «жизненную систему» и включить в нее ахматовские жесты. В своей книге Булгакова стремится «показать, как изменялись демонстрируемые на экране техники тела (походка, осанка, формы телесного контакта) и как меняли значение и сферу употребления некоторые случайные и незначущие жесты (манера ритмически подчеркивать речь), переходя в разряд значущих и становясь знаком, выражением чего-то противоположного». Иными словами, ее цель опять *семиотическая*: перевести жесты первого и второго типа в жесты третьего типа, знаковые. А «индикатором этой эволюции становится чаще всего меняющаяся оценка той или иной телесной техни-

ки в системе фильма» [Булгакова: 9].

Почему же семиотизация соблазняет столь многих исследователей движения-жеста? Профессиональные криптографы и дешифровальщики, утверждает Умберто Эко, пользуются золотым правилом: смысл любого тайного сообщения можно расшифровать, если только у вас есть уверенность, что это действительно сообщение. Дело в том, что мы привыкли *во всем искать сообщение*. «Проблема с реальным миром, – пишет Эко, – состоит в том, что с самой зари времен люди гадают, есть ли в нем смысл, и если да, то какой. Что до вымышленных миров, мы знаем наверняка, что в них есть смысл, что авторская сущность присутствует вовне – как фигура создателя и внутри – как набор инструкций для чтения» [Эко: 218]. Итак, приписывание смысла движению (как и замысла тексту) – результат нашей тяги к уютной осмысленности, а стремление открыть умысел или замысел – это в конечном счете надежда найти Автора / Создателя. Помните у Тютчева:

Мужайся, сердце, до конца:  
И нет в творении творца!  
И смысла нет в мольбе!

«Наши искания образцового автора, – поэтически заключает Эко, – это поиск эрзаца другого образа, образа Отца, он затерян в Дымке Бесконечности, и мы не перестаем гадать, что там: ничто или нечто» [Эко: 219].

Итак, неужели семиотическая западня ждет любого, попытавшегося анализировать движение? Не совсем так. Есть исследователи, которым ее удалось избежать. Например, один из создателей современного танца Рудольф Лабан разработал собственную сетку понятий, с помощью которых он анализирует движение. Чтобы изучать движение как *практику*, не редуцируя его к знаку, Лабан ввел понятие о *качествах* движения и предложил изучать его по четырем параметрам: *пространство, вес, время, поток*. Благодаря Лабан-анализу (разработанному в деталях его ученицами Лизой Ульман и Ирмгард Бартенъеф), стало возможно говорить о движении свободном или связанном, легком или сильном, прямом или гибком, внезапном или длящемся и тем самым открывать все новые качества движения (см., напр.: [Glon & Lau-pau]).

Наконец, для того чтобы не попасть в ловушку семиотики, мы могли бы обратиться к внутренней стороне движения – к его *ощутимости*, чувству движения, *кинестезии* – то есть к тому, с чего мы начали.

### **Знание как**

Есть хорошее слово, незаслуженно забытое – «ощутимость» жеста. Не *осознанность*, которая семиотична, а *ощутимость*. Когда-то Георгий Гурджиев наставлял своих учеников: «помни себя, когда ты делаешь что-то, помни себя» – возможно, имея в виду ощу-

щение собственных действий, ощутимость [Сироткина: 144–145].

Мой подход к кинестезии диктуется тем, что движение или физическое действие производят такие ощущения, которые не имеют еще маркировки и могут произвести незапланированные изменения. В свою очередь, эти изменения могут вызвать новые движения, включая движения-жесты, производя новые смыслы. Таким образом, кинестетический опыт может стать новым знанием. В отличие от *знания что*, назовем его *знанием как*. *Знание что* – это, к примеру, знание о том, что такое шариковая ручка, а *знание как* – как ею пользоваться. Вспомним себя в первом классе, когда мы учились писать – для нас это был неизведанный еще кинестетический опыт, совершенно не маркированный. Это *знание как* – как писать ручкой, как выработать хороший почерк – нам тяжело доставалось; у многих взрослых сохраняется мозоль на пальце, набитая в первом классе. Когда мы во взрослом состоянии что-то делаем, то забываем, что в свое время этому учились, и очень долго учились. И что процесс обучения постоянно порождал в нас много ощущений, опыта, о котором мы даже и не помним, потому что, возможно, его не осознали. Как правило, *знание как* стыдливо прячут за *знанием что* – знанием формализованным, дискурсивным, теоретическим. В нашей логоцентричной культуре принята иерархия: на самом верху – теоретическое

знание, формулы, модели, а где-то под ним, внизу – практическое знание, навык, умение. Но ведь эту иерархию можно перевернуть – или, по крайней мере, уравнивать в правах *знание что* и *знание как*.

Исследователи Древней Греции Жан-Пьер Вернан, Марсель Детьен и др. много писали о том, что разум, которым обладали древние греки, был погружен в практику. В нем соединялись чутье, интуиция, пронизательность, предвиденье, гибкость ума, хитрость, находчивость, бдительность, чувство уместности, различные умения и длительно приобретаемый опыт – вот описание, которое передает, что такое *знание как*. Термин *знание как* использует Мишель де Серто в работе «Изобретение повседневности». В ее первой части «Искусство делать» идет речь о знании, лишенном дискурса письма, подобно умениям французских ремесленников XVII в. Фонтенель в ту эпоху размышляет: «Ремесленные лавки повсюду блистают умом и изобретательностью, которые, между тем, совершенно не привлекают нашего внимания. Весьма полезным и весьма искусно придуманным инструментам и практикам недостает зрителей» (цит. по: [Серто: 198]). Чтобы превратить свое знание в дискурсивное, этим умелым ремесленникам нужны зрители. Ими становятся собиратели, составители описаний, исследователи, коллекционеры: они приходят, описывают, коллекционируют, превращают эти практики в нарратив –

дают им «футляр» нарративности. Благодаря наррации недискурсивное *знание как* становится *знанием что*.

О *знании как* много писал английский философ Гилберт Райл. Интерес к его работам и к этому понятию растет, в том числе – у исследователей танца и движения. Танцовщица, ставшая философом, последовательница феноменолога Мориса Мерло-Понти, Максин Шитс-Джонстон написала толстую книжку «Феноменология движения». В ней она развивает понятие кинестетического интеллекта. По ее мнению, кинестетический интеллект присущ не только человеку, но всем животным, которые могут двигаться и координировать свои движения [Sheets-Johnstone: 121–125]. В том, что двигаясь, мы получаем уникальный опыт, равный интеллектуальному, с ней согласны и другие востребованные сегодня философы – такие как Тим Ингольд и Керри Ноленд [Noland]. Когда мы совершаем движения, выполняем жесты – в особенности, если речь идет о новых жестах, которыми мы овладеваем, которым мы учимся, одним словом, когда мы приобретаем *навыки (skilling)* – мы получаем *новое кинестетическое, телесное знание*.

Керри Ноленд приводит пример поэта, ставшего художником, то есть освоившего новые навыки. В какой-то момент своей жизни Анри Мишо решил реализовать свою мечту – изобрести новый алфавит. Он стал рисовать некие знаки, пользуясь для этого

не ручкой, карандашом или пером, а кистью и красками. Так, знак за знаком он создал алфавит, при этом сделавшись из поэта писателем в самом буквальном смысле слова – писателем знаков. Стихи он сочинять перестал, видимо, потому, что полюбил сам процесс письма, движенческую его составляющую. Конечно, семиотическая деятельность здесь присутствовала: Мишо создавал знаки, которыми можно потом пользоваться. Но можно представить, что его самого в этой истории вдохновлял – гораздо более чем семантика – практический жест рисования. В своей практике художники в такой же степени мотивированы созданием знаков, сколько ощущениями от прикосновения кисти к холсту. Существует, например, пастозная живопись, когда выдавливают краску прямо из тюбика на холст. Некоторые художники (например, наш современник Арон Бух) пишут пальцем – настолько им по душе тактильность. А Джексон Поллок разбрызгивал свою краску по холсту: это было похоже на танец, потому что он еще и ходил вокруг своих большого размера холстов.

Второй пример – мой собственный, из жизни. Мне довелось познакомиться и поговорить с одним интересным человеком, швейцарцем, который проводит много времени в Японии и давно занимается японской борьбой на мечях – *будо*. Сейчас он высочайший мастер. Я спросила, как их начинали учить этому навыку. До того, как дать мечи

в руки, новички год учились каллиграфии – писать иероглифы. Как известно, иероглифы пишут кистью, обмакнутой в тушь. И пишут их одним движением, то есть их уже нельзя поправлять, стирать, что-то добавлять – это чистый перформативный жест. Я поинтересовалась, что же общего между рисованием иероглифа и борьбой на мечях. Он ответил: да, общее есть. С каллиграфией все очень строго. Если вы напишете плохой иероглиф, то ваш мастер вешает его на стену в классной комнате, и он год висит на стене, так что вы каждый раз видите, как плохо вы его написали. И еще у рисования иероглифов и борьбой на мечях общее – движение тела. Суть в том, что движение рисования, как и удар мечом, должно быть цельным: рука при этом ведется из центра тела, который есть центр его тяжести. Иными словами, существует некий *центр, источник* движения, и когда вы рисуете иероглиф, вы должны двигать именно этим центром, а не водить рукой, отдельной от тела. И когда вы боретесь на мечях, тоже должно вовлекаться все тело целиком. Возникающие при этом ощущения – отличный пример телесного знания, *знания как*, двигательного опыта, который еще не подвергнут семиотизации.

Итак, хотя движение как язык – тема захватывающая, для меня еще интереснее противоположная ей тема. То, что в движении не сводится к языку и к очевидному смыслу: способность движения порождать непосред-

ственный кинестетический опыт, который еще только предстоит осмыслить, – телесное *знание как*.

### Литература

Белый, А. Безрукая танцовщица. Публ. Е.В. Глуховой, Д.О. Торшилова // *Literary Calendar: the Books of Days*. 2009. № 5 (2). С. 5–25.

Белый, А. Глоссолалия. Поэма о звуке. М.: Evidentis, 2002.

Булгакова, О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

Дидро, Д. О драматической поэзии. Пер. Р. Линцер // *Эстетика и литературная критика*. М.: Худож. лит., 1980. С. 216–300.

Кандинский, В. Избранные труды по теории искусства. В 2 тт. Т. 2. М.: Гилея, 2008.

Иванова, Л.В. Воспоминания: Книга об отце. Подгот. текста и комм. Дж. Мальмстада. М.: РИК «Культура», 1992.

Кристева, Ю. Практический жест или коммуникация? (1968) // *Семиотика. Исследования по семанализу*. Пер. с фр. Э.А. Орловой. М.: Академический проект, 2013. С. 26–46.

Кнебель, М. О Михаиле Чехове и его творческом наследии (1983). Вступительная статья // *Чехов М.А. Воспоминания. Письма*. М.: Локид-пресс, 2001. С. 9–33.

Пасквинелли, Б. Жест и экспрессия. Пер. с итал. И.Е. Прусс. М.: Омега, 2009.

Почепцов, Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М.: Лабиринт, 1998.

Проскураков, В.В. Язык и структура пластических текстов сценических видов искусства // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX – XXI вв. Вып. 2. М.: Миттель Пресс, 2015. С. 126–159.

Рутберг, И.Г. Опыт и исследования Ф. Дельсарта, продуктивные для искусства пантомимы // Академия пантомимы: теория и практика. Вып. 1. М.: Миттель Пресс, 2011. С. 198–211.

Самоделова, Е.А. и др. Комментарии // Есенин С.А. Полн. собр. соч.: В 7 тт. М., 1995–2002. Т. 5. Проза. М.: Худож. лит., 1997. С. 325–557.

Серто, М. де. Изобретение повседневности. Пер. с франц. Д. Калугина. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб., 2013.

Цивьян, Ю. На подступах к карпалистике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Сироткина, И.Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение и кинестезия в жизни поэтов и художников. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Европ. университета, 2016.

Чехов, М.А. О технике актера (1946) // Работа актера над собой / К.С. Станиславский. О технике актера / М.А. Чехов. Предисл. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. С. 371–485.

Фабрикант, М.И. Жест // Словарь художественных терминов. ГАХН. 1923–

1929 гг. / под ред. И.М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Номо, 2005. С. 156–157.

Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах. Пер. с итал. А. Глебовской. СПб.: Symposium, 2007.

Birdwhistell, R. (1952). *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute.

Glon, M., & Launay, I. (Eds.) (2012). *Histoires de gestes*. Paris: Actes Sud.

Nichols, S.G. (2012). Global language or universal language? From Babel to the Illustrious Vernacular. *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 1 (1), 73–109.

Noland, C. (2009). *Agency and embodiment: performing gestures/producing culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Noland, C., & Ness, S.A. (Eds.) (2008). *Migrations of gesture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sheets-Johnstone, M. (2011). *The Primacy of movement*. Exp. 2<sup>nd</sup> ed. Amsterdam: John Benjamins Publ. Co.

Voegelin, C.F. (1958). Sign language analysis: one level or two? *International Journal of American Linguistics*, 24, 71–76.

## References

Belyi, A. (2002). *Glossolaliya. Poema o zvuke* [Glossolalia: A poem about sound]. Moscow: Evidentis.

Belyi, A. (2009). *Bezrukaya tantsovshchitsa*

[The armless dancer]. Publ. by E.V. Glukhova, & D.O. Torshilov. *Literary Calendar: the Books of Days*, 5 (2), 5–25.

Birdwhistell, R. (1952). *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture*. Washington, DC: Department of State, Foreign Service Institute.

Bulgakova, O. (2005). *Fabrika zhestov* [The factory of gestures]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Chekhov, M.A. (1946). O tekhnike aktera [On the technique of the actor]. In *Rabota aktera nad soboi by K.S. Stanislavskii. O tekhnike aktera by M.A. Chekhov*. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2008, 371–485.

Diderot, D. (1980). O dramaticheskoi poezii [On dramatic poetry]. *Estetika i literaturnaya kritika* (R. Lintser, Trans.). Moscow: Khudozh. lit., 216–300.

Eco, U. (2007). *Six walks in the fictional woods*. (A. Glebovskaya, Trans.). Saint-Petersburg: Symposium.

Fabrikant, M.I. (2005). Zhest [Gesture]. In I.M. Chubarov (Ed.), *Slovar' khudozhestvennykh terminov. GAKhN. 1923-1929* [Dictionary of art terms. State Academy of Arts. 1923-1929]. Moscow: Logos-Al'tera, Ecce Homo, 156–157.

Glon, M., & Launay, I. (Eds.) (2012). *Histoires de gestes*. Paris: Actes Sud.

Ivanova, L.V. (1992). *Vospominaniya: kniga ob ottse* [Memoirs. A book about my father]. Moscow: RIK «Kultura».

Kandinskii, V. (2008). *Izbrannye trudy po*

*teorii iskusstva* [Selected works on art theory]. Vol. 2. Moscow: Gileya.

Knebel', M. (2001). O Mikhaile Chekhove i ego tvorcheskome nasledii [On Mikhail Chekhov and his creative legacy]. In M.A. Chekhov, *Vospominaniya. Pis'ma*. [Reminiscences. Letters]. Moscow: Lokid-press, 9–33.

Kristeva, Yu. (2013). Prakticheskii zhest ili kommunikatsiya? [Practical gesture or communication?]. In: *Desire in language: a semiotic approach to literature and art*. (E.A. Orlova, Trans.). Moscow: Akademicheskii proekt, 26–46.

Nichols, S.G. (2012). Global language or universal language? From Babel to the Illustrious Vernacular. *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures*, 1 (1), 73–109.

Noland, C. (2009). *Agency and embodiment: performing gestures/producing culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Noland, C., & Ness, S.A. (Eds.) (2008). *Migrations of gesture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Paskvinelli, B. (2009). *Zhest i ekspressiya* [Gesture and expression] (I.E. Pruss, Trans.). Moscow: Omega.

Pocheptsov, G.G. (1998). *Istoriya russkoi semiotiki do i posle 1917 goda* [History of Russian semiotics before and after 1917]. Moscow: Labirint.

Proskuryakov, V.V. (2015). Yazyk i struktura plasticheskikh tekstov stsenicheskikh vidov iskusstva [Language and structure of movement texts in theatre arts]. In: *Era pantomimy. Labo-*

*ratoriya izucheniya evraziiskoi teatral'noi kul'tury XX - XXI vv.* [Pantomime era. Research laboratory of Eurasian theatrical culture of the XX-XXI centuries]. Vol. 2. Moscow: Mittel' Press, 126–159.

Rutberg, I.G. (2011). Opyt i issledovaniya F. Del'sarta, produktivnye dlya iskusstva pantomimy [F. Delsarte's experience and studies productive for the art of pantomime]. In *Akademiya pantomimy: teoriya i praktika* [Pantomime academy: theory and practice]. Vol. 1. Moscow: Mittel' Press, 198–211.

Samodelova, E.A., et al. (1997). Kommentarii [Comments]. In: S.A Esenin, *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete selection of works]. Vol. 5. Proza. Moscow: Khudozh. lit., 325–557.

Serto, M. de. (2013). *Izobretenie povsed-*

*nevnosti* [The invention of everyday life] (D. Kalugin, Trans.). Saint-Petersburg: Evropeiskiy universitet Publ.

Sheets-Johnstone, M. (2011). *The Primacy of movement*. Exp. 2<sup>nd</sup> ed. Amsterdam: John Benjamins Publ. Co.

Sirotkina, I.E. (2016). *Shestoe chuvstvo avangarda* [The sixth sense of the avant-garde]. Saint-Petersburg: European University Press.

Tsiv'yan, Yu. (2010). *Na podstupakh k karpalistiche: dvizhenie i zhest v literature, iskusstve i kino* [Approaching carpalistics: movement and gesture in literature, art and cinema]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

Voegelin, C.F. (1958). Sign language analysis: one level or two? *International Journal of American Linguistics*, 24, 71–76.

## HUMAN MOVEMENT: SEMIOTIC AND PHENOMENOLOGICAL APPROACHES

Irina V. Sirotkina, PhD, Leading Researcher, Institute for the History of Science and Technology, the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia); e-mail: isiro1@yandex.ru.

**Abstract:** The author examines the nature of human movement both in and outside its connection with language. She analyses some differences between movement and gesture and gives a definition of gesture. The semiotic approach and the structuralist approach to human movement are described briefly. The antithetical approach, termed «phenomenological», considers movement as either a practice or a production of experience. The latter approach emphasises the sense, or sensibility, of movement - kinaesthesia. It is argued that in this case movement can produce bodily knowledge - a practical knowledge conceived as opposite to verbalised and formalised knowledge, or a new kinaesthetic experience before its semiotization.

**Key words:** human movement, gesture, language, kinaesthesia, knowledge that, knowledge how.

