

Б.Ю. НОРМАН

(*Белорусский государственный университет,
г. Минск, Беларусь*)

УДК 81'42
ББК Ш105.51

КОММУНИКАЦИЯ БЕЗ ПОНИМАНИЯ

Аннотация: В статье представлена точка зрения, согласно которой коммуникативный акт может состояться без понимания смысла текста. Это касается особых ситуаций, определяемых эстетической, поэтической и фатической функциями языка.

Ключевые слова: коммуникация, понимание, эмотивная функция, поэтическая функция, фатическая функция.

– А если подойдет к тебе человек и спросит: «Парле ву франсе?» – ты что подумаешь?

– Ничего не подумаю, возьму да и тресну его по башке.

М. Твен. Приключения Гекльберри Финна.

Никто не собирается оспаривать азбучные истины вроде следующих. Язык – средство общения. Язык – средство хранения и передачи информации. Язык – инструмент познания мира и т.д. Из этих максим совершенно естественно вытекает мысль о том, что процесс общения, или коммуникации, включает в себя понимание – осознание того, что является содержанием высказываний и, шире говоря, текста. В голове у говорящего формируется некий Смысл₁, он кодируется с помощью языковых единиц и передается слушающему. Слушающий, воспринимая речевое сообщение, декодирует его с помощью той же знаковой системы, и в результате в его голове формируется Смысл₂, более или менее адекватный первому. Такова классическая схема процесса коммуникативного акта.

Однако схема эта в каком-то смысле идеализирована. Во-первых, потому, что каждый из участников речевого акта обла-

дает своим собственным опытом (и жизненным, и языковым), и каждый из них в данный момент находится под воздействием своих собственных интересов и интенций, живет в своем, по определению Т. ван Дейка, «прагматическом контексте». Поэтому маловероятно, что принадлежащий говорящему Смысл₁ и принадлежащий слушающему Смысл₂ будут идентичны. Скорее всего, они будут **подобны**.

А, во-вторых, надо иметь в виду, что говорящий вовсе не обязательно стремится донести до слушающего какой-то «смысл», его речевой акт может преследовать иные, побочные цели.

Дж. Серль приводит в одной из своих статей такую гипотетическую ситуацию [Серль 1986: 159-160]. Американский солдат во время Второй мировой войны попадает в плен к итальянцам. Он хочет сделать так, чтобы его приняли за немецкого офицера (в расчете на то, что итальянцы немецкого не знают). Но и сам пленник по-немецки не говорит. Зато он помнит строку из стихотворения Гете, которое учил в школе: *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?* И рассчитывает с помощью этого высказывания произвести соответствующее впечатление на итальянцев. Контраст между локуцией и иллокуцией здесь очевиден: произнося фразу, означающую 'Ты знаешь край лимонных рощ в цвету' (перевод Б. Пастернака), говорящий вкладывает в нее смысл 'я – немецкий офицер'. Пусть это особый, исключительный или даже искусственный, пример. Но разве так уж редко вокруг нас звучат фразы, имеющие своей целью больше сказать о самом говорящем, чем о некоем референте, составляющем собственно содержание фразы?

Показательна в этом смысле речь некоторых персонажей Н.В. Гоголя. Вот, например, как разговаривают два театрала в сценке «Театральный разъезд»:

Д в е б е к е ш и (одна другой). Ну, как вы? Я бы желал знать ваше мнение о комедии.

Д р у г а я б е к е ш а (делая значительные движения губами). Да, конечно, нельзя сказать, чтобы не было того... в своем роде... Ну, конечно, кто ж против этого и стоит, чтобы опять не было и... где ж, так сказать... а впрочем... (утвердительно сжимая губами). Да, да!

Коммуникативный акт состоялся, и мы кое-что узнали о лич-

ности «второй бекешы», но нельзя сказать, чтобы это знание сопровождалось пониманием прямой речи.

В рассказе нашего современника Фазиля Искандера «Мой первый школьный день» мальчика не принимают в школу, потому что ему еще мало лет. И мальчик, сидя на веранде школы, начинает громко читать вслух. Далее – цитата.

«Это был какой-то хрестоматийный учебник для второго или третьего класса с небольшими отрывками из классических рассказов и повестей. Я стал громко читать эти отрывки исключительно для того, чтобы обратить внимание учителей на беглость своего чтения. Замысел был такой. Они обращают внимание на беглость моего чтения. Они интересуются, почему я читаю здесь, на полуоткрытой веранде, а не в классе. Узнают, что я не только еще не учусь, но меня и не принимают в школу. Шумной делегацией входят к директору, и меня определяют в первый класс».

Понятно, что в данном случае совершенно не играет роли, что именно читает мальчик. Более того, он сам, скорее всего, и не понимает того, что читает. Чтение тут носит исключительно демонстрационную цель: показать, что мальчик **умеет читать** – для потенциальных слушателей этого достаточно.

Еще один известный пример: герой «Золотого тельника» И. Ильфа и Е. Петрова Остап Бендер шлет миллионеру Корейко телеграммы типа: *Графиня изменившимся лицом бежит пруду; Грузите апельсины бочками – братья Карамазовы* и т.п. В принципе это совершенно правильные русские фразы, но они абсолютно бессмысленны в данной ситуации. «Нереферентность» текста, помноженная на анонимность отправителя, должна вдвойне запугать и сбить с толку адресата – в этом и заключается «сверхзадача» телеграмм.

В докладе на XV Съезде славистов мы попытались наметить целый ряд речевых ситуаций, в которых высказывание лишено собственного смысла, а взамен оно выполняет демонстрационную, дидактическую, символическую, мнемотехническую, идентификационную или еще какую-то иную функцию (Норман 2013).

Так, герой песни Юлия Кима «Однажды в чудный вечер» пытается познакомиться с девушкой. И заигрывает с ней с помощью таких речевых средств:

Утики путики сяся
Ерики чморики фу.
Вар вар вар вара Калуга
И не сказал ничего.
Значит, еще подождем.

Утики путики сяся – это не просто «асемантический текст», но «любовное воркование», своего рода *глокая куздра* на языке либидо (пусть и недостаточно морфологизованная). Бесплезно пытаться расшифровать ее лексически: это лишь имитация русской речи, но имитация коммуникативно значимая!

Р. Якобсон совершенно справедливо отмечал: «Анализируя язык с точки зрения передаваемой им информации, мы не должны ограничивать понятие информации когнитивным (познавательно-логическим) аспектом языка. Когда человек пользуется экспрессивными элементами, чтобы выразить гнев или иронию, он, безусловно, передает информацию» [Якобсон 1975: 199].

Классификация языковых функций, предложенная Р. Якобсоном в той же работе, получила широкую известность. И, при всей ее терминологической запутанности, она чрезвычайно привлекательна тем, что соотносит функции языка с основными факторами, обуславливающими речевую коммуникацию. Это адресант, код, контакт, сообщение, контекст и адресат [Там же: 198]. Нас, естественно, более всего интересует в данном ряду адресат, так как именно его сфера включает в себя и восприятие текста, и его понимание. Однако описать поведение адресата в конкретной речевой ситуации невозможно без учета всех остальных факторов. Если отвлечься от наиболее «осмысленных» функций языка – коммуникативной (по-другому, у Якобсона, – референтивной, денотативной, когнитивной), конативной (по-другому, апеллятивной) и метаязыковой, то остаются функции наиболее «темные» – эмотивная (экспрессивная), поэтическая и фатическая. Вот они-то и будут далее предметом нашего рассмотрения.

Эмотивная функция служит высвобождению чувств адресанта, «выражению отношения говорящего к тому, о чем он говорит». Поэтому неудивительно, что в этих условиях имеют место особые звуки речи и интонационные рисунки, задействованы особые слова (междометия) и особые синтаксические конст-

рукции. Языковеды любят в качестве примера приводить рассказ А. Чехова «Мужики», в котором набожная женщина каждый день читает Евангелие и многого не понимает, но проникается особым духом: «святые слова трогали ее до слез, и такие слова, как «аще» и «дондеже», она произносила со сладким замиранием сердца». Понятно, что перед нами действительно особая ситуация: восприятие религиозного текста, а истинная вера иррациональна, она не требует понимания. Молитвы, заговоры, ворожба, проклятия, мистические откровения полны непонятных слов, «темных мест», и это не уменьшает силы их воздействия. В подтверждение приведем высказывание Иосифа Бродского: «Оден говорил: ужасно приятно быть в церкви и слушать службу, не понимая языка. Потому что тогда не отвлекаешься от главного. Что, в общем, является чрезвычайно толковым оправданием богослужения на латыни» (С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским). Напомним также, что попытки ввести в православных храмах богослужение на русском языке неоднократно наталкивалось на противодействие Синода.

Правда, Р. Якобсон, говоря о «добавочной» магической, или заклинательной, роли языка, видел в ней некое продолжение конативной функции (это как бы обращение к отсутствующему «третьему лицу»), но эмоциональный заряд может забивать первичный смысл и вне сакрального контекста. Репликой к чеховской цитате, а, может быть, и прямой к ней аллюзией, может послужить следующий отрывок из рассказа Д. Хармса «Рыцарь»:

«На фронте Алексей Алексеевич отличался небывало возвышенными чувствами и всякий раз, когда он произносил слова *стяг*, *фанфара* или даже просто *эполеты*, по лицу его бежала слеза умиления».

Таким образом, ориентация на экспрессию, опора на эмотивную функцию объединяет адресанта и адресата в коммуникативном акте, не требующем понимания. *Emotio* в таком случае побеждает *ratio*, составляя основу акта общения.

Под **поэтической функцией** следует понимать, конечно, не использование языка в качестве материала для создания стихотворных текстов, а любое его функционирование, при котором образуется «сверхязыковой» эстетический эффект.

Наверное, наиболее очевидный случай, когда эстетическая

функция явно доминирует над всеми остальными, это стихотворная заумь, с ее образцами типа:

Лулла, лолла, лала-лу,
Лиза, лолла, лулла ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у

(Е. Гуро. Финляндия).

Несомненно, подобные произведения имели своих читателей, поклонников и подражателей. А, следовательно, выполняли коммуникативную функцию. Но и в более осмысленных поэтических текстах эстетический эффект может наступать независимо от значений отдельных слов, ср.:

Играй же на разрыв аорты
С кошачьей головой во рту,
Три черта было – ты четвертый,
Последний чудный черт в цвету

(О. Мандельштам. За Паганини длиннопалым...).

Комментаторы наперебой пытаются **разъяснить** данное стихотворение, связать его с впечатлениями Мандельштама от концерта скрипачки Г. Бариновой. Но нужно ли это читателю? Эстетическое удовольствие появляется у него независимо от знания биографических и иных подробностей. Иосиф Бродский в уже цитированной книге признавался: «Поэт работает с голоса, со звука. Содержание для него не так важно, как это принято думать. Для поэта между фонетикой и семантикой разницы почти нет» (С. Волков. Диалоги с Иосифом Бродским). И вполне достоверным выглядит следующее признание другого писателя: «Я знал много стихов, читал ей, читал Пастернака, его стихи я плохо понимал, поэтому они мне нравились» (Д. Гранин. Мой лейтенант). Подчеркнем: «плохо понимал» – именно «поэтому они мне нравились»!

Понятно, что для художественного произведения недосказанность, «неопределеннозначность» (термин В.В. Мартынова), семантическая размытость представляют собой скорее достоинство, чем недостаток. Как сказал в свое время великий английский писатель и афорист Оскар Уайльд, «я живу в постоянном страхе, что меня поймут правильно».

Частный случай коммуникации без понимания имеет место

при употреблении в тексте слов, незнакомых слушающему или заведомо искусственно созданных. Такие «семантические лакуны» в тексте характеризуются разной степенью значимости и, соответственно, в большей или меньшей мере останавливают на себе внимание адресата. Последний же пытается реконструировать семантику отдельных лексем на основе более широкого контекста. (И понятно, что уравнение с одним «неизвестным» решается легче, чем с несколькими.) Но получается, что коммуникация в таком случае осуществляется как бы в обход значений конкретных единиц.

Говоря по-другому, отдельные слова могут быть слушающему не совсем ясны (или совсем неясны), и, тем не менее, он приходит к смыслу высказывания, догадывается о нем. Конечно, какие-то смысловые потери при этом неизбежны, и всё же, можно сказать, коммуникация состоялась. Рассмотрим начало русской песни, ставшей поистине народной.

Славное море, священный Байкал,
Славный корабль, омулевая бочка,
Эй, баргузин, пошевеливай вал,
Молодцу плыть недалечко...

Люди, которые поют эту песню, чаще всего не знают, кто такой или что такое *баргузин*, про какой *вал* здесь говорится, и плохо понимают, что такое *омулёвая бочка*. Есть в песне и другие незнакомые слова. Но, несмотря на это, поющие улавливают общий смысл: ‘человек плывёт по морю’ (или по Байкалу? Или Байкал и есть «море?»), ему нужно доплыть до берега. Данный смысл конструируется на основании знакомых, известных слов – их тут значительно больше. А незнакомые, «неопределенно-значные» лексемы вынуждены так или иначе подстраиваться под формирующуюся общую смысловую картину (см.: [Норман 2011: 107-108]).

В известной песне Юрия Визбора «Вставайте, граф!» есть такие слова:

Вставайте, граф! Уже друзья с мультуками
Коней седлают около крыльца...

Что такое (или кто такие) *мультуки*? В словарях этого слова нет. Поиск в Национальном корпусе русского языка тоже ничего не дал. Но популярности песни наличие этого чужеродного сло-

ва не помешало.

У Александра Левина, современного поэта (а по совместительству и автора компьютерных учебников), есть стихотворение «Орфей», начинающееся такими строками:

Здесь чичажник и мантульник,
лопушаник и чиграк,
волчий локоть, загогульник,
самоед и буерак...

Нагромождение непонятных слов на протяжении всего стихотворения не случайно. Для автора это как раз повод ополчиться (в комментарии) на писателей, злоупотребляющих своими природоведческими (ботаническими, зоологическими) познаниями. Прочитируем сей комментарий:

«И вот начинает этот писатель сыпать названиями – всеми этими *чичажниками* и *мантульниками*, – а названия ну ровным счетом ничего не говорят ни уму, ни сердцу читателя, не способного яшень отличить от вяза, а чистотел от болиголова. Проблема неразрешимая. Вот я и подумал, что названия для цветка, птицы, насекомого не обязательно знать. Можно его придумать – лишь бы слово было похоже на то, что видишь».

Требования к точности словоупотребления становятся в такой ситуации относительными. Рассмотрим под этим углом зрения одно четверостишие из стихотворения А. Вознесенского «Бьют женщину»:

Подонки, как он бил подробно!
стиляга, Чайльд-Гарольд, битюг!
Вонзался в дышащие ребра
ботинок узкий, как утюг.

Думается, что описанию данной ситуации (избиения женщины) не способствует ни упоминание о *битюге* (ломовой лошади, в переносном значении – о мужчине крепкого телосложения), ни эпитет *узкий* по отношению к утюгу. Ботинок, действительно, похож на утюг, но утюг не узкий. Он скорее узконосый или острый. Однако звуковая переключка *бить* – *битюг*, *утюг* – *узкий* делает свое дело, и читатель проникается должным чувством (гневом), можно сказать, не обращая внимания на «неподходящие» слова. Прибегнув к афористическому выражению Ю.М. Лотмана, можно повторить, что «в предельном случае в

поэтическом языке любое слово может стать синонимом любого» [Лотман 1970: 41]. Фонетическая же переключка подготавливает и сильно облегчает такую метаморфозу.

Проблема **агноимии**, т.е. поверхностного, приблизительно-го знания семантики слова, в последние годы начинает занимать как психолингвистов, так и социолингвистов. Но потребитель текста, т.е. адресат, в своей практической деятельности придерживается правила, сформулированного Харальдом Вайнрихом: «Мы не рабы слов, потому что мы хозяева текста».

Добавим, что затруднения в понимании, в том числе связанные с употреблением «асемантических слов», с нарушениями логичности или связности речи или несоблюдением правил грамматики, могут по-своему компенсироваться определенными дискурсивными условиями. В частности, такими условиями являются ритмический строй текста (в поэзии), мелодия (музыкальное сопровождение), ситуация измененного (замутненного) сознания и т.п. Не случайно так часто (и обоснованно) подвергаются критике тексты современных эстрадных песен, ср. только несколько образцов:

Муси-пуси, муси-пуси, миленький мой,
Я горю, я вся во вкусе рядом с тобой (исполнительница Катя Лель).
И тебя я не увижу больше вновь (группа Нэнси»).

То ли это ветерок мои губы колышет, то ли это я кричу тебе,
но ты меня не слышишь (группа «Авария»).

Но канула любовь в лета (Татьяна Буланова).

Бог тебя выдумал для двоих, видимо, разделил пополам,
словно реку – берегом (дуэт «Непара»).

Конечно, это не какие-нибудь примитивные *умпа-умпа-умпа*, здесь есть претензии на смысл, но развлекательно-танцевальный («попсовый») контекст сводит на нет все интеллектуальные поуги авторов и исполнителей.

Таким образом, признавая, что коммуникативный акт может происходить и в условиях неполного понимания или даже при отсутствии понимания, мы должны различать здесь разные ситуации. Самый простой и малоинтересный для нас случай – это восприятие текста на незнакомом языке. В таком тексте слушающему даже трудно выделить отдельные слова, этот текст нечленоразделен. Но бывает, что реципиент улавливает некоторую часть смысла, его по-

верхностную составляющую. Например, он может понять, что перед ним – текст научный, или старинный (древний), или на инославянском языке, или на английском...

Значительно интереснее ситуация, когда говорящий и слушающий используют один и тот же языковой код, и при этом адресат, не понимая значения используемых языковых единиц, все же адекватно воспринимает интенцию говорящего – его недовольство или тревогу, симпатию или восхищение...

Остается сказать еще хотя бы кратко о **фатической функции**. Она, как известно, сводится к налаживанию контакта между собеседниками, к регулированию межличностных отношений.

Многие русские этикетные формулы утрачивают внутреннюю форму, превращаясь в стандартные приветствия, пожелания и т.п. Выражения типа: *Добро пожаловать!*, *Милости проси!* (приглашения), *Ни пуха ни пера!* (пожелание, в частности, студенту перед экзаменом), *С легким паром!* (приветствие вышедшему из ванной комнаты или парилки), *Сделайте одолжение...* (просьба) и т.п. прекрасно выполняют свои коммуникативные функции, хотя смысловая их структура (да и синтаксическая) остается не вполне ясной. Понятно: фатический дискурс приветствует использование готовых клише, неразложимых формул. Слова здесь тем более малозначимы, что в ситуации установления и регулирования контакта играют огромную роль паравербальные средства: мимика, жесты, дистанция между собеседниками и т.п.

Приведем еще один факт из нашей практики, требующий комментария. В январе 2014 года в переходах Петербургского метрополитена были вывешены огромные плакаты с текстом: *Я люблю «кидаться птицами».* *Я люблю рубить «фрукты».* В уголке этих плакатов можно было разглядеть логотип компании «Майкрософт». Очевидно, для большинства посетителей метро эти тексты были непонятными и странными, но определенную информацию они в себе несли. Ясно было, что это – тексты, рассчитанные на «своих», т.е. они обслуживают некое корпоративное общение. В силу этого их можно прописать «по ведомству» фатической функции. Что же касается посторонних, непосвященных, то тексты должны были обратить на себя внимание, удивить, заинтриговать (эмотивная функция). И только в далекой

перспективе лозунги могли иметь целью приобщить к некоторому знанию и даже заставить купить высокотехнологичный продукт (тексты отсылают к названиям модных среди молодежи компьютерных игр). Иными словами, собственно конативная функция (по Якобсону) оказывалась здесь на втором или даже на третьем плане. Вокруг нас достаточно свидетельств такого – непрямого – воздействия на психику потребителя.

Мы видим, что процесс восприятия и понимания текста обусловливается самой личностью слушающего, его опытом и намерениями, а также обстоятельствами коммуникативного акта. Римскому драматургу Плавту (III в. до н.э.) принадлежит следующий афоризм: «Каждый слышит лишь то, что понимает». Наши наблюдения не дают оснований согласиться с этой мыслью. Мы убеждаемся, что понимание – не обязательный компонент коммуникации. Скорее бы приведенную максимуму стоило скорректировать в духе современной иронической фразы (придуманной явно мужчинами о женщинах, но по сути относящейся к человеку как таковому): «Из всего, что вы говорите женщине, она слышит только то, что хочет слышать. Даже если вы этого не говорили».

ЛИТЕРАТУРА

- Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
- Норман Б.Ю.* Основы психолингвистики. Курс лекций. – Минск: БГУ, 2011.
- Норман Б.Ю.* Псевдовысказывания в славянских языках как речевой феномен // Мовознаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XV Міжнародны з'езд славістаў (Мінск, 20-27 жніўня 2013): даклады беларускай дэлегацыі / Рэдкал. А.А. Лукашанец [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 2013. – С. 123-136.
- Серль Дж. Р.* Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. Теория речевых актов. – М.: Прогресс, 1986. – С. 151- 169
- Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Поляковой. – М.: Прогресс, 1975. – С. 193-230.

© Норман Б.Ю., 2014