

С. В. Лаврова<sup>1,2</sup>, Н. Ф. Щербак<sup>1</sup>

**ВЫРАЗИМЫЕ И НЕВЫРАЗИМЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ  
МУЗЫКАЛЬНОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКОВ:  
РОМАН «АДА» ВЛАДИМИРА НАБОКОВА И НОВАЯ МУЗЫКА**

<sup>1</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,

Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

<sup>2</sup> Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,

Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

Цель данной статьи — выявление некоторых сходств, характерных для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада», в английском оригинале — “*Ada or Ardor*”) и антинарративных, по сути своей, практик новой музыки. Причиной для подобных апелляций послужили их общие философские и эстетические особенности. В процессе исследования авторы обращаются к вопросу, является ли музыка языком или речью, а также к различным музыкально-семантическим системам: барочным риторическим фигурам, к соотношению музыкальных и речевых структур в понятии «внутренняя речь» Л. С. Выготского. Тенденции новой музыки сопоставляются с такими особенностями, характерными для текстов позднего Набокова, как текстурные и ритмические акценты, интерес к звучанию, гетерогенность. Авторы также интересуются лексической насыщенностью и метафорическое полиязычие, встречающиеся и в новой музыке. Выводом становится общность проблемы художественного смысла: в литературе — попытка пройти «сквозь слово», а в новой музыке — сознательный отказ от нарративности. Библиогр. 31 назв.

*Ключевые слова:* новая музыка, С. Шаррино, В. В. Набоков, антинарратив, художественный смысл, антириторика.

**EXPRESSIBLE AND INEXPRESSIBLE ELEMENTS OF  
THE 20<sup>th</sup> CENTURY NARRATIVE AND MUSICAL ANTI-NARRATIVE PRACTICES:  
ADA BY V. NABOKOV AND NEW MUSIC**

S. V. Lavrova<sup>1,2</sup>, N. F. Scherbak<sup>1</sup>

<sup>1</sup> St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

<sup>2</sup> Vaganova Ballet Academy, 2, ul. Zodchego Rossi, St. Petersburg, 191023, Russian Federation

The aim of this article is to identify some similar characteristics of the narrative by Vladimir Nabokov (his novel *Ada or Ardour*) and anti-narrative practices of New Music which have similar philosophical and aesthetic features. The authors are turning to the dilemma of whether the language of music is speech, as well as to a variety of musical and semantic systems such as baroque rhetorical figures for the correlation of music and speech patterns in the concept of inner speech by Vygotsky. New music is associated with texture and rhythmic accents, interest in the sound, heterogeneity, all of which are characteristic of the texts by Nabokov. Authors are also interested in lexical richness and metaphorical multilingualism occurring in the New Music. The conclusion of the authors is in finding common grounds in terms of the artistic sense, which in literature manifests itself as an attempt to render meanings not only by word but “through the word” and in the New Music as a conscious rejection of the narrative. Refs 31.

*Keywords:* New Music, S. Sciarrino, V. Nabokov, anti-narrative, artistic sense, anti-rhetoric.

В настоящей статье предпринята попытка выявить некоторые сходства, характерные для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада, или Радости страсти»<sup>1</sup>, на английском — “*Ada or Ardor*”) и антинарративных,

<sup>1</sup> Роман «Ада» называют самым длинным в творчестве писателя и наиболее зашифрованным, что и послужило причиной выбора именно этого романа для сравнения с антинарративными практиками новой музыки. Для удобства чтения в тексте приводится русский вариант романа «Ада, или Радости страсти» в переводе С. Ильина [1, 2].

по сути своей, практик новой музыки. Предметом анализа стали их философские и эстетические особенности, у которых в процессе данного исследования обнаружилось много общего.

### О невыразимом

Дилемма, является ли музыка языком или речью или же представляет собой абстрактный набор символов, так и не находит однозначного решения, несмотря на то что многие исследователи обращаются к этому вопросу и отвечают на него тем или иным образом. Известный исследователь в области музыкального языка Морис Бонфельд, утверждая в качестве аксиомы осмысленность музыкальной деятельности, приходит к выводу, что любое музыкальное произведение, подобно знаку языка, представляет собой целостное материально-идеальное образование. В нем заложено единство означаемого — означающего, а материальная форма связывается в сознании слушателя с неким только этому произведению присущим комплексом понятий, представлений и эмоций («духовных сущностей»), которые и обеспечивают восприятие музыки как определенного содержания — смысла [3, с.15]. Музыкальная коммуникация далее реализует себя как речь, хоть музыкальный язык и является виртуальным, предполагая абстрагирование, а сама музыка является речевым актом, где речь — это единственная эстетическая реальность [4]. Спорность различных точек зрения обусловлена тем, что абстрактность звукового мира не предполагает возможности абсолютной идентификации музыкальных звуков. Еще К. Леви-Стросс определял музыкальную структуру как абсолютно повторяющую язык, но не имеющую языкового смысла [5, р. 579].

В различные эпохи существовали свои музыкально-семантические системы. В таком качестве закрепились барочные риторические фигуры, которые были призваны донести до слушателя высокие идеи при помощи существовавших в то время звуковых и гармонических средств. «Лексикон» формировался в процессе тесного взаимодействия звука и слова в вокальной музыке, а затем постепенно переместился и в инструментальную сферу. Звуковые формулы или фигуры могли быть как изобразительными, отражать направление движения (*anabasis* — восхождение, и *catabasis* — нисхождение; фигуры *circulatio* — вращение), так и подражать речевым интонациям, будь то вопрос или восклицание. В эпоху Возрождения, а затем и в эпоху барокко стремление к эмблематике носило характер негласной конвенции, заключенной для коммуникации композитора и слушателя. Обращаясь ко всему многообразию риторических фигур, композиторы создавали наборы знаков для адекватного отражения широкого спектра чувств и эмоций. Далее в музыкальной истории взаимоотношения звука и знака складываются аналогичным образом: риторические фигуры эпохи барокко в условиях классицизма замещаются четкими принципами функционального мышления — структурами, соотносимыми с элементами речи, а в новой музыке самоценным оказывается уже сам звук, способы же построения звукового пространства становятся исключительно индивидуальными. И все же, говоря о музыкальном языке, предпочтительно придерживаться позиции М. Бонфельда о том, что он является скорее виртуальным.

Соотнесение музыкальных и речевых структур возможно, в частности, если принимать во внимание некоторые положения исследователей о понятии «внутрен-

няя речь» (или сходном с ним понятии универсального предметно-схемного кода). Центральный тезис теории Л. С. Выготского состоит в том, что «отношение мысли к слову есть, прежде всего, не вещь, а процесс, это отношение есть движение от мысли к слову и обратно — от слова к мысли» [6, с. 284]. «Внутреннюю речь» Л. С. Выготский определяет как «максимально свернутую, сокращенную, стенографическую речь» [6, с. 223]. Н. И. Жинкин модифицирует понятие «внутренняя речь», полагая, что существует некий универсальный предметно-схемный код, в котором «отсутствуют признаки слов естественного языка, а есть изображения, схемы или образы, которые могут образовывать какую-либо цепь или группировку» [7, с. 158].

Действительно, самонаблюдения многих людей свидетельствуют о том, что они не пользуются словами в тех случаях, когда сам мыслительный способ подвержен абстракции. Например, А. Эйнштейн писал: «Слова, написанные или произнесенные, не играют, видимо, ни малейшей роли в механизме моего мышления. Психически элементами мышления являются некоторые более или менее ясные знаки или образы» [8, с. 17]. Набоков, судя по всему, придерживался сходной гипотезы (если можно что-то утверждать в отношении авторского самосознания). Так, на вопрос корреспондента: «На каком языке Вы думаете?», он однажды ответил: «Я думаю не на каком-либо языке. Я думаю образами. Я не верю, что люди думают на языках. Они не шевелят губами, когда думают. Только неграмотный человек определенной разновидности шевелит губами, когда читает или пережевывает свои мысли. Нет, я думаю образами, и бывает, что русская или английская фраза возникает в пене на гребне мозговой волны, но не более того» [9, с. 138].

Новая музыка сознательно порывает с прежними основами восприятия. Конвенция во многом определяла трудности в идентификации новой музыки, в связи с ее антиконвенционной сущностью, которая взорвала традиционное понимание музыкального произведения и эстетики. В лингвистических исследованиях похожую роль, возможно, сыграли идеи логического атомизма (Б. Рассел, ранний Л. Витгенштейн). При рассмотрении соотношения между знаком, референтом (денотатом) и означаемым (смыслом) современные исследователи отмечают феномен «исчезающего денотата», а попытку обосновать автономное значение слова как отражения чего-то, обладающего атомарной природой во внешней среде, называют «не дурной бесконечностью, а порочным кругом» [10, с. 10]. Об этом же пишет историк литературы Т. Иглтон: «Если структурализм отделял знак от референта», то в постструктурализме «означающее (знак. — *Авторы*) не приводит нас точно к означаемому (смыслу. — *Авторы*), как зеркало показывает изображение: в языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих и уровнем означаемых. Не существует закрепленного разграничения между означающими и означаемыми, что осложняет смысл еще больше» [11, с. 160–161].

Для символических знаков (т.е. языковых) характерно образование относительно замкнутой системы. Эта система «позволяет моделировать ситуации и дает возможность абстрагирования характеристик опыта, формирование моделей, состоящих из объектов и действий, и их перекомбинирования вне непосредственного контакта с окружением, то есть в воображении» [12, с. 206–207].

Набоков сам неоднократно признавался, что у него нет музыкального слуха, и в его случае «слух и мозг отказываются сотрудничать» [9, с. 155]. Форма взаимодействия, найденная им в качестве замены музыке, — «решение шахматных за-

дач» [9, с. 156]. Продуманность шахматной игры сходна с бесконечным количеством словесных, графических и звуковых комбинаций, которыми оперирует автор. Любая мысль, любое воспоминание в романе облекается в ряд символов. Для художественного мышления Набокова характерно стремление изображать явления в единстве противоположных начал. Ю. И. Левин сравнивал мир переходных состояний и мотивное строение текстов Набокова с движением «*семантических качелей*», где «отрицаемое тут же, хотя бы скрыто, утверждается и наоборот» [13, с. 285]. Мотив «перевернутого мира», хорошо знакомый барочному воображению, обретает зловеще шутливый тон в романах Набокова, чей нарратив часто сравнивают с *принципом перевертня* (или обратимости), «ориентированного на то, чтобы видеть фразу целиком, хотя бы мысленным взором, и читать ее в обоих направлениях, в обратном порядке» [14, с. 480–481].

Подобные модификации проявляются на уровне макроструктуры текста. «Ада» — семейная сага, сюжетная линия настолько сложна, что повествованию предшествует генеалогическое древо, которое в некоторых случаях только путает читателя, так как излагает «официальную» версию семейной истории. Сюжет романа раздвоен: Ван, покончивший с собой, продолжает стоять у зеркала, и далее сюжет развивается так, как будто самоубийства не было [9, с. 308]. Все события в романе «Ада» происходят на «демонской» планете Антитерра — это запоздалое, лет на пятьдесят-сто, отражение событий на «ангелической» планете-близнеце Терре Прекрасной. Роман начинается со знаменитой, полностью модифицированной цитаты из «Анны Карениной» («Все счастливые семьи довольно-таки не похожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы» [1, с. 3]). Главные героини, сестры-близнецы, названы именами Аква и Марина, образуя причудливое сочетание «Аквамарина» и т. д. Но особенно принцип перевертня заметен на уровне микроструктуры, в этом проявляется виртуозность Набокова по отношению к слову, дотошность исследователя, доходящая до гротеска. Слова ассоциируются друг с другом самыми свободными и немислимыми путями.

По сравнению с более ранними произведениями Набокова «Ада» выделяется обилием зеркально подобных слов-кентавров, буквенных и звуковых ассоциаций. Если об имени «Лолита» Набоков в свое время писал достаточно лирично, то в «Аде» ощущение необходимости играть словами модифицируется до такой степени, что становится иллюстрацией к тезису: «На фоне постмодернизма та деструкция, которую нес с собой модернизм, предстает как нечто мягкое и уютное!» [15, с. 916]. Знаменитое разъяснение имени «Лолита» озвучено Набоковым следующим образом: «Для моей нимфетки мне нужно было уменьшительное имя с лирической мелодией в нем. Одна из самых прозрачных и светлых букв — “Л”. В суффиксе “\_ита” много латинской нежности, которая мне также требовалась. И вот: Лолита. <...> ... “л” влажное и нежное, “ли” не очень резкое. Испанцы и итальянцы произносят его, конечно, с абсолютно верным оттенком лукавства и ласки» [9, с. 147].

В «Аде», напротив, вкус слова, его осязаемость перерастают в зашифрованные ребусы, руны, которыми главные герои романа — Ван и Ада — оперируют. Вот какие правила и коды они придумывают, когда решают писать друг другу любовные послания:

*В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду — второй, третьей, четвертой и так далее — в зависимости от ко-*

личества букв в слове. Таким образом «любовь», слово из шести букв, преобразовывалась в «сДжфзВ» («с» — шестая после «л» буква в алфавитном порядке, «з» — шестая после «б» и так далее), при этом в двух случаях пришлось, исчерпав алфавит, вернуться к его началу [1, с. 74–75].

На этом, кстати, игра в шифры («слова-акробаты», «фокусы-покусы») в романе не заканчивается, герои начинают использовать для шифровки не алфавит, а тексты других авторов, в частности, отсчитывая разное количество букв из текстов «Воспоминания» Рембо и «Сада» Марвелла! В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную знаковую систему, делая в своих произведениях акцент не на сюжете, а на текстуре, в которой и скрывается паутина смыслов.

Применительно к новой музыке, оперирующей отнюдь не привычными композиционными элементами, представления о связи с литературным языком и его смысловыми категориями предельно призрачны и размыты. Вместе с тем изобретение собственной абстрактно-виртуальной системы знаков занимает и композиторов новой музыки. Каждый по-своему выстраивает систему символов, однако в целом настаивая именно на антинарративной природе своего творчества. Новая музыка нередко оперирует изобразительными образами, когда композиторы предварительно визуализируют свои идеи. Существует множество так называемых «графических партитур», из которых первенство звукового над визуальным проступает не вполне очевидно, и сложно однозначно определить, музыка ли это или же нечто из области изобразительного искусства. Можно привести немало подобных примеров, известнейшим может служить проект архитектурной визуализации Яниса Ксенакиса для Всемирной выставки в Брюсселе «ЭКСПО-58» — его оркестровая пьеса «Метастазис»; итальянский композитор Сальваторе Шаррино первоначально «прорисовывает» свои идеи в предварительных «звуковых картах», и именно визуальные образы становятся отправной точкой его своеобразной антириторической концепции [16]. В связи с вышеприведенными примерами становится очевидной вторичность языковых связей по отношению к иным идеям, которые могут выступать на первом плане, однако, и это главное, важен именно акцент на антинарративности. Ибо если в отдельных случаях композитор и прибегает к языковым средствам, то сам язык становится музыкой. Итальянский композитор Л. Ноно в своей известной статье «Текст — музыка — пение», переведенной впоследствии не менее известным немецким композитором Х. Лахенманном, утверждал, что наше знание о связях между языком и музыкой исходит от той традиции, когда композитор обращался со словом как с транспортным средством семантического содержания, причем отношение фонетической структуры слова или предложения к семантическому ядру если и учитывалось, то в такой степени, как будто она могла стать действенной наряду с привычными композиционными элементами. А в настоящий момент путь оказывается свободным для того, чтобы использовать в композиции связь между фонетическим материалом и семантическим содержанием [17, с. 36–38]. Эта связь наиболее очевидна в музыке с текстом или в возникновении звукового материала непосредственно из текстового, как в произведении «Тема — памяти Дж. Джойса» (*Theta — Omaggio a Joyce*) Л. Берио. Объектом словесно-звукового творчества стала 11-я глава «Улисса», прочитанная на трех языках — английском, французском и итальянском. Джойс, обозначивший эту главу как *fuga per canonem 11*, открыл пути для

возможных полифонических манипуляций наложения текстов. Сначала английский был объединен в контрапункте с английским же, потом английский контрапунктически соединился с французским, а потом Берно работал уже только с английским текстом, методом фильтрации определенных фонем и извлечения из них звуковых элементов музыкальной композиции. С меньшей очевидностью можно представить себе абстрактную связь речи и звуков в исключительно инструментальной музыке, не имеющей какого бы то ни было вербального цитирования. Л. Ноно включал поэтический текст непосредственно «в» партитуру безотносительно того, озвучен он или нет, как в 1-й и 3-й частях “*Canti di vita e d’amore*” или в квартете “*Fragmente-Stille. An Diotima*”, который не просто навеян поэзией Гёльдерлина, а скорее целиком и полностью проникнут ею.

### Ардис Времени

Проблема рецепции времени является одной из центральных проблем при исследовании творческого сознания. Физики и философы, литературоведы и лингвисты высказывали различные точки зрения на данную проблему, в отдельных случаях определяя ее как фундаментальное измерение нашего бытия, которое веками пленяло воображение художников, философов и ученых. Б. А. Успенский концептуализирует «время» по характеру совмещения точек зрения автора, героя и читателя [18]. Ж. Женетт рассматривает нарушение временного порядка в тексте как анахронию, он подразделяет время на три категории: «порядок», «длительность» и «частота» [19]. Ю. М. Лотман пишет о том, что «на временной оси текста соседствуют субсистемы с разной скоростью циклических движений. Многие из систем сталкиваются с другими и на лету меняют свой облик и свои орбиты. <...> Семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться» [20, с. 177]. Рассуждая о парадоксальной ситуации, царящей в концепте «хронотопа», А. Колотов замечает, что, с одной стороны, это понятие включает в себя некое вымышленное, «художественное» пространство, присутствующее в тексте, а с другой — являет собой время, находящееся за пределами этого текста и экстраполируемое на него непосредственно в акте интерпретации. Таким образом, исследователь указывает на а(у)топичность действия (*espacement, spacing* в терминах Ж. Деррида), характерного для нарратива XX века, в котором категории времени как таковой нет [21].

Изучение литературного текста лингвистами проводится не столько с точки зрения «субъективной ориентации» на говорящего (или слушающего), как при анализе обыденной речи, а с учетом «точки наблюдения». Так, Р. Лангакер сравнивает подобный анализ с ситуацией наблюдения зрителем происходящего на театральной сцене: «Точка наблюдения не обязательно располагается там, где находится говорящий. Мы можем с легкостью принять фиктивную точку наблюдения и представить, как сцена будет выглядеть оттуда»<sup>2</sup> [22, р. 76]. Сходным образом Е. В. Падучева исследует художественный текст с точки зрения «нарративной проекции», при которой происходит ориентация на литературного героя, от пространственно-временных координат которого идет отсчет времени и локализуется пространство [23, с. 260].

<sup>2</sup> Перевод наш.

«Прямое вмешательство в жизнь персонажа не входит в нашу компетенцию, а с другой стороны, выражаясь фигурально, его судьба не есть череда неизбежных предначертаний: некоторые будущие события могут быть вероятнее других, о'кей, но все они химеры, а каждое причинно-следственное звено — дело случая», — писал Набоков в «Прозрачных предметах» [24, с. 237]. Действительно, поздние тексты Набокова — это неумеренный инвариант игры с нормами классического нарратива. **Сосуществование (полное слияние и расхождение) многоплановых пространственно-временных субсистем** потрясает воображение, создавая «поразительный по геометричности своего построения хронотоп» [15, с. 926].

**Пространственно-временные координаты** повествователя и персонажа могут почти полностью **совпадать**, их пространства «схлопываться», образуя единую систему. Прозу Набокова исследователи относят к сфере действия «свободного косвенного дискурса». В отличие от традиционного нарратива, в котором повествование ведется в 3-м лице или от 1-го лица, у Набокова повествователь частично уступает персонажу свое право на речевой акт, при этом возникает литературная фигура (говорящий в 3-м лице), которая невозможна в обыденном языке: персонаж 3-го лица замещает говорящего [15]:

*Нравятся ему вязы? А стихотворение Джойса о двух прачках он знает? **Знает**, конечно. **Нравится? Нравится**. Вообще ему начинали нравиться, и сильно нравиться, сады, прохлады, улады и Ады. Они рифмовались. Сообщить ей об этом?»<sup>3</sup> [1, с. 26].*

Присутствие в вопросительных предложениях глаголов мысли («знает») и глаголов, передающих чувства («нравится»), обнаруживает, что автор думает и даже любит за персонажа!

**Пространственно-временные координаты** персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно **различными**. Выделение «эгоцентриков», т. е. слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат (я, здесь, вон, вот, наверно, кажется, да, пожалуй, внезапно, неожиданно, незаметно, прекрасно, правда, между прочим, например, увы и др.) позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

*Я, Ван Вин, приветствую вас: жизнь, Ада Вин, доктор Лягосс, Степан Нуткин... **Сегодня** мне исполняется девяносто семь лет... **Эта «Пятая часть»** вовсе **не эпилог**; она — **самое что ни на есть вступление** к моей на девяносто семь процентов правдивой и на три процента правдоподобной книге «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника».*

***Из множества их домов в Европе и тропиках это, недавно** выстроенное в Эксе, что в Швейцарских Альпах, шато с колоннами по фронтону и крепостными башенками, **стало любимым** их обиталищем... «как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли — чистой математикой и разгадыванием шифров» (**из неопубликованного рекламного объявления**)<sup>4</sup> [1, с. 266].*

<sup>3</sup> Did he like elms? Did he know Joyce's poem about the two washerwomen? He did indeed. Did he like it? He did. In fact he was beginning to like very much arbors and ardors and Adas. They rhymed. Should he mention it? [2, p. 48].

<sup>4</sup> I, Van Veen, salute you, Ada Veen, Dr. Lagosse, Stepan Nootkin, Violet Knox, Ronald Oranger. Today is my ninety-seventh birthday, and I hear from my wonderful new Everyrest hair a spade scrape and footsteps in the snow-sparkling garden, and my old Russian valet, who is deafer than he thinks, pull out and push in nose-ringed drawers in the dressing room. This Part Five is not meant as an epilogue; it is the true introduction of my ninety-seven percent true, and three percent likely, Ada or Ardor, a family chronicle.

Сначала повествование ведется от первого лица, от имени **персонажа Ван**, который упоминает о своем романе («эта пятая часть»), эгоцентрик «эта» указывает на пространственно-временные координаты Вана, как и эгоцентрик «сегодня»: в этот день ему исполнилось 97 лет. Затем повествование ведется уже от имени **автора**, (который словно вдруг «выпрыгивает» из персонажа, делая шаг назад, чтобы понаблюдать за своей тенью), что вытекает из употребления эгоцентрика «их». Автор говорит о Ване и Аде в третьем лице («Из множества их домов»), эгоцентрик «недавно» фиксирует настоящий момент автора, вне связи с событиями в жизни персонажей. Рядом в тексте настоящее время героя по всем законам традиционного нарратива выражено прошедшим временем («стало любимым»). Когда оба пространства, автора и персонажа, разграничены подобным образом, их время течет по-разному [15]. Интересно, что в данном отрывке есть еще одна система пространственно-временных координат, а именно — несуществующее пространство! Слова «как бы становится вровень с высшими проявлениями человеческой мысли — чистой математикой и разгадыванием шифров» имеют источник цитирования: реклама, которая так и не была опубликована («из неопубликованного рекламного объявления»). Впрочем, когда Ван сообщает читателю, что написанная им пятая часть романа — это «не эпилог: это самое что ни на есть вступление», прошедшее и будущее вовсе меняются местами. Читатель как будто забывает, что в эпитафии автор упомянул о том, что «все люди, поименованные в этой книге, уже мертвы»: сдвиг интерпретации происходит не по логике событий, а в текущий момент текста.

Примером невероятного мультипространственного эффекта в новой музыке можно считать “Helikopter-Streichquartett” — «Вертолетный квартет» К. Штокхаузена для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992–1993). В основу сочинения продолжительностью около 50 минут положен экстравагантный замысел. Перед концертом исполнители выходят из зала и садятся в вертолеты. На мониторах, установленных в зале, можно их увидеть, играющими в одном из четырех вертолетов, и услышать то, что они играют в воздухе, где звуки струнных смешиваются с шумами пропеллеров. Музыканты находятся не только в разных пространствах, но даже за пределами концертного зала, что создает шокирующий мультимедийный эффект. Слушатель/зритель оказывается одновременно в пространстве концертного зала, внутри каждого из четырех вертолетов, сводимых воедино при помощи современных технических средств.

Художественное произведение по-своему моделирует пространство в соответствии с характером мироощущения автора, его онтологических установок. Современное художественное сознание, с одной стороны, плюралистично и множественно, с другой — фрагментарно и разорвано. Музыка, как и любой другой вид искусства, — своего рода генетический код эпохи, где организация внутреннего музыкального пространства по-своему отражает время. Так, сегодняшнее звуковое пространство многомерно: оно фокусируется вокруг микро- и макропространства звука и звуковой материи, оно предполагает возможность перемещения с одного уровня на другой. Пространство в качестве формы бесконечно развивающейся ма-

---

*Of all their many houses, in Europe and in the Tropics, the chateau recently built in Ex, in the Swiss Alps, with its pillared front and crenelated turrets, became their favourite, especially in midwinter, when the famous glittering air, le cristal d'Ex, “matches the highest forms of human thought — pure mathematics and decipherment” (unpublished ad) [2, p. 445].*

терии с протяженностью и объемом является одной из основных координат множества явлений новой музыки на всех уровнях ее существования. И если в литературном произведении существует множество эгоцентрических элементов, которые необходимо учитывать для определения пространственно-временных координат различных subsystem, соседствующих в тексте, то в новой музыке каждый из параметров, будь то ритмический или звуковой, может являться своего рода subsystem, а их координация в пространстве определяет степень плотности и смену событий в звуковой ткани. Предлагая обоснования пространственно-временных концепций, композиторы и исследователи их творчества метафорически называют новоизобретенное время: «шарообразным» (Б.-А.Циммерман), «застывшим» (минимализм), «поливременным контрапунктом» («Контакты» К.Штокхаузена), «момент-формой» (К.Штокхаузен), «чистым временем» («4:33» Дж.Кейджа).

### Это как...

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом *временной обратимости или обратной перспективы*. Как замечает Б.Бойд [25, с. 329], время интересует Набокова, когда он изучает возможности сознания, соперничающего с реальностью и одерживающего над ней победу: прошлое существует в памяти, и эта форма существования может оказаться более ценной, чем реальное. Действительно, «игра» со временем, одновременность существования прошлого, настоящего и будущего отражает особенность мышления Набокова как художника XX века. *«Прошлое, настоящее и будущее возникают в моментальной вспышке, так и воспринимается весь круг времени, другими словами, время перестает существовать»* [26, с. 71].

«Моментальная вспышка», о которой говорит Набоков, оказывается аналогична концепции «момент-формы», предложенной в новой музыке композитором К.Штокхаузенем. Предлагая *идею вертикального среза времени*, он переосмысливает концепцию причинно-следственных связей развития материала. Отсутствие линейного течения времени — «от прошлого через настоящее в будущее» — сосредоточивает форму на самой себе, на индивидуальном, замкнутом на самого себя «моменте». Для самого композитора, по его собственным словам, это стремление преодолеть конечность времени одномоментным вертикальным срезом его потока. Не менее распространенным приемом в новой музыке является и обратная временная перспектива. Если в литературной области этот прием скорее инновационный, то в музыке «зеркальные репризы» встречались и у классиков, а всевозможные «ракоходные» тематические формы фуг, которые далее применялись и в додекафонии, мы можем найти уже в полифонии строгого стиля. Обратная перспектива применяется в музыкальном сериализме при построении зеркальной формы с симметрией по центру (пример Л.Ноно «Incontri» (1955): центр симметрии — такт 109, далее зеркальное повторение звуковых событий).

Говоря о принципе обратной перспективы можно вспомнить слова П.Флоренского, который приходит к выводу о том, что перспективность изображения представляет собой лишь один из возможных приемов символической выразительности, один из возможных символических стилей, существование которого ни в коей мере не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные

смысловые и стилистические цели [27, с. 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом «демонстрации невозможного в возможном мире искусства», то в прозе подобный замысел осуществляется благодаря *относительной свободе от лексических или грамматических ограничений*, накладываемых законами английского (или русского) языка [28, с. 52].

Подобная «свобода» реализуется в поздних романах Набокова посредством, например, а) **безглагольной реализации**, что указывает на нерелевантность временной соотнесенности, б) эффекта **гетерогенности, полиязычия, лексической насыщенности**, в) **обрыва фраз, эллипсиса, ненормативной пунктуации**. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна *безглагольная реализация*:

*Нирвана, Невада, Ваниада.*  
<...>  
— Точно-точно, — сказал Ван.  
*Да, примерно так. Одно серьезное затруднение. Странное, переливчатое, будто мираж, мерцание, исполняющее здесь роль смерти, не должно появиться в хронике слишком рано, но все же необходимо, чтобы оно сквозило и в самых первых любовных сценах. <...> А кстати, кто умирает первым?*  
*Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто*<sup>5</sup> [1, с. 273].

В приведенной цитате главный герой Ван рассуждает о романе, который пишет: когда должна появиться первая любовная сцена, кто умрет первым («Ада. Ван. Ада. Ваниада. Никто»). Глаголы практически не используются: персонажи находятся во вневременном пространстве.

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом в «Прозрачных предметах»: «*Вот оно, как мне хочется верить, не грубое страдание физической смерти, а ни с чем несравнимые муки таинственного душевного маневра, необходимого для перехода из одного бытия в другое*» [24, с. 250]. Неслучайно Лолита умирает в праздник Рождества, ровно через сорок дней после того, как закончилась жизнь Гумберта и вместе с ним его романа, — душа книги и ее автора, отбыв свой земной срок, на сороковой день устремляется к вечной жизни. А. Битов замечает, что Набоков «каждый день вглядывается в строение мира, а как художник — наблюдал Творение. Оттого мир его и не груб, как постоянно вычленяемое нами “главное”, а тонок, как целое. Только тонкие различия принципиальны. <...> Тонкость мира — есть граница, пыльца контакта между жизнью и небытием. Что-то есть жестоко детское и незащитное в отношении Набокова к смерти, как к “всего лишь” разлуке. Он-то знал, что значит это “всего лишь”» [9, с. 8].

Тонкость перехода из бытия — в небытие, из тишины — в звук и обратный процесс. Для новой музыки сегодня это не метафора, а область поиска. Постигание вну-

---

<sup>5</sup> *Nirvana, Nevada, Vaniada... By the way, should I not add, my Ada, that only at the very last interview... Something of the sort. One great difficulty. The strange mirage-shimmer in for death should not appear too soon in the chronicle and yet it should permeate the first amorous scene. Hard but not insurmountable. (I can do anything. I can tango and tap-dance on my fantastic hands.) By the way, who dies first?*  
*Ada, Van, Ada, Vaniada* [2, p. 456].

тренного пространства звука стало возможным благодаря открытиям электронной музыки, которая позволяет сегодня, говоря словами композитора — одного из лидеров спектральной музыки Ж. Гризе, слышать микромир звука макрофонически [29]. Спектрализм принял акустические свойства отдельного звука в качестве гармонического материала для целостной музыкальной композиции. Гризе понятию «спектральная композиция» предпочитал понятие «лиминальное письмо» (от лат. *limen* — порог), отсылающее к психологическому уровню восприятия, которое подразумевало бы так называемые лиминальные или «пороговые» состояния, возникающие в отношении ощущений границ тембра и гармонии. Этот метод стал возможен исключительно благодаря развитию компьютерных систем для анализа звука, в том числе основанных на математической теореме Фурье. С развитием тембровой составляющей звука, с появлением электронной музыки, микрохроматики, четвертитоновости и далее спектральной композиции произошел кардинальный перелом в понятии музыкального звука. Музыка перестала быть сочетанием лишь звуковысот и ритма. Ныне первичен стал сам звук и его развитие во времени, за счет чего появилась возможность говорить о *внутреннем звуковом пространстве*, ибо звук становится теперь отправной точкой, а не конечным результатом. Микромир звука, или его внутреннее пространство, оказывается подчинен ходу времени: в этом пространстве существуют атака и угасание отдельных импульсов. Этот ход времени в равной степени созидателен и губителен для звука: подобно биологическим существам, он рождается из тишины и умирает, уходя в небытие.

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую *гетерогенность* текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В «Аде» соседствуют диалог и описание, отрывки из писем и аллюзии на знаменитые тексты, включая «Лолиту», «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, «Анну Каренину» Л. Н. Толстого, произведения Ф. Р. Шатобриана, Дж. Г. Байрона и даже Ветхий Завет [30]. В свою очередь, принцип *полиязычия*, или *смешения языков* часто актуализируется как смыслообразующий:

— По крайней мере, — прошептала Ада, — сейчас эта привычка себя оправдывает. Крокетная площадка? *Ou comme ça?*  
 — **Comme ça и немедленно**, — ответил Ван<sup>6</sup> [1, с. 125].

Ада, героиня одноименного романа, делает Вану предложение: «*крокетная площадка или comme ça?*» Эксплицитно о любовной сцене речи не идет, но французское словосочетание «*comme ça*» (фр. «или прямо так») позволяет читателю молниеносно определить, что именно Ада предлагает делать. Ван подтверждает догадку читателя последней репликой «*comme ça и немедленно*». Можно представить себе насколько сильнее подобное предложение звучит в своей завуалированной форме! В оригинальном тексте романа «Ада» трогательным моментом становятся непередаваемые русские словосочетания, приведенные в тексте латинскими буквами, например, «*eschchyo bi!*», «*biryul'ki proshlogo*», «*v vozduhe chustvuetsya osen'*», «*ni, eto chto-to slozhnovato*», «*budet, budet*». Очевидно, что по-английски эти фразы просто не передать!

<sup>6</sup> «At least», — whispered Ada, «it pays off now, doesn't it? Croquet room? *Ou comme ça?*» «*Comme ça, for once*», said Van [2, p. 209–210].

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект «лексической насыщенности». Ч. Пирс, говоря о природе иконического знака (то есть знака, в котором материальная внешняя сторона (означающее) «подобна» означаемому), выделяет так называемый «принцип количества» или принцип распределения «количества формы» (*iconic quantity*) [31]. Данный принцип позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом:

*Какое-то время Аква верила, что мертвенький полугодовалый мальчик, изумленный зародыш, резиновая рыбка, которой она разрешилась в ванне, в lieu de naissance, помеченном в ее сновидениях крыжом латинского X, — после того, как она разбилась в лыжную пыль, налетев на пенек от лиственницы, неведомо как спасся и был с поздравлениями от сестры доставлен в ее Nusshaus, обернутым в кровавую вату, но совершенно живым и здоровым, потом его записали как ее сына, Ивана Вина<sup>7</sup> [1, с. 13].*

Данный текстовый фрагмент намеренно сложен с точки зрения синтаксиса. В одном предложении соседствуют придаточное временное («после того как»), причастный оборот («налетев...»), страдательный залог («обернутым»), в английском издании романа — пассивный герундиальный оборот (“to be registered”). Нарратив семантически насыщен (использованы группы существительных: «мертвенький полугодовалый мальчик», «изумленный зародыш», «резиновая рыбка» и т. д.), немецкое слово “Nusshaus”, в оригинале текста латинское слово “fetus”, французское выражение “lieu de naissance”, что придает отрывку еще большую звуковую наполненность и многомерность. Набоков отмечал, что по количеству слов английский гораздо богаче русского: «Это особенно заметно в существительных и прилагательных». С другой стороны, «русский обладает превосходством в словах, передающих оттенки движения, жеста, чувства. ...можно выразить на русском очень тонкие оттенки длительности и напряженности. Синтаксически английский исключительно гибкий инструмент, но русский можно еще более тонко крутить и поворачивать» [9, с. 156].

Метафорическое полиязычие в новой музыке также весьма распространено. Не фокусируя свое внимание на общеизвестном явлении полистилистики, обратимся к смешению элементов из различных звуковых практик, в частности включению в новую академическую музыку элементов рок-музыки. Так, мультимедийная опера итальянского композитора Ф. Ромителли «Каталог металлов» представляет собой своего рода стилистический монолит, состоящий из разнородных элементов, слуховых, зрительных, осязательных. Светский ритуал, а отнюдь не религиозное действие, обращен к инстинктам эстетического удовольствия, где в пространстве взаимодействуют и интеллектуальные тексты Жоржа Батая, и фрагменты музыки “Shine On You Crazy Diamond” группы “Pink Floyd”, и фрагменты панка из репертуара группы “Pan Sonic”, и элементы финского техно, и весь спектр звуков от инструментов симфонического оркестра до электроники и шумов, расширенный визуальными образами и абстракцией — все это сплавлено воедино со спектральными идеями Гризе, которые унаследовал автор — композитор Фау-

<sup>7</sup> *At one time Aqua believed that a stillborn male infant half year old, a surprised little fetus, a fish of rubber that she had produced in her bath, in a lieu de naissance plainly marked X in her dreams, after skiing at full pulver into a larch stump, had somehow been saved and brought to her at the Nusshaus, with her sister's compliments, wrapped up in blood-soaked cotton wool, but perfectly alive and healthy, to be registered as her son Ivan Veen [2, p. 27].*

сто Ромителли. Для него была важна особая трактовка звука в качестве материала. Вторжение инородных элементов и иных осязательных и изобразительных факторов обусловлено стремлением при помощи обработки придать ему физические и текстурные характеристики. Стремление к гибкости языка, воплощенное у Набокова во вкраплении иностранных слов, в последнем музыкальном примере выражено в многостороннем отображении звучащего вещества.

Некоторая аграмматичность текста Набокова проявляется при использовании *ненормативной пунктуации* (обрыва фраз, тире, эллипсиса):

— *Не знаю, — сказала Ада, — не знаю, стоит ли попытка прояснить эти вещи разбитого цветного стеклышка. Мы можем узнать время, узнать сколько сейчас времени. Но Времени нам никогда не узнать. Наши чувства просто не годятся для его восприятия. Это все равно как...*<sup>8</sup> [1, с. 266].

Это последняя фраза, вернее, комментарий, которым Ада подытоживает главный труд Вана «Ткань времени» (Часть IV романа «Ада», которую Набоков писал много лет). Ада в который раз оказывается более ироничной по отношению к Вану, но, возможно, более краткой и точной в формулировках мысли. Пытаясь определить Время, она не договаривает сравнительный оборот, опускает синоним, заканчивая главу многоточием (в английском варианте романа использовано тире): «*Это все равно как...*» Многоточие как знак, обозначающий паузу, как «время тишины», оставляет след недоговоренности, молчания.

В новой музыке тишина также является обратной стороной звучания и со времен Дж. Кейджа становится полноправным звуковым материалом. В напряженной тишине содержится огромная сила, так как она противопоставлена передаче информации речевым или параречевым способом и демонстрирует собой переход к другому семантическому коду. Но при этом в отношении речи выразительные возможности молчания в сочетании с параязыковыми элементами и жестами не менее широки.

Беззвучный жест в музыке не менее значим и выразителен. История взаимоотношений тишины, молчания и звука оказывается как никогда актуальной темой для исследователей. «Мотив молчания», «идея беззвучия», «поэтика тишины», «эстетика пустоты» — сегодня это вполне сложившаяся искусствоведческая терминология. Тишина насыщается новым смыслом, а изучение этого уже вполне «узаконенного» явления оказывается увлекательнейшим процессом, обусловленным сложностью и многообразием ее составляющих. Известнейший пример — «4:33» (1952) Дж. Кейджа — уже давно стал хрестоматийным. С точки зрения интерпретации композитором философии дзен-буддизма и ее интеграции в область слышимого, смысл деятельности художника — в воплощении Ничто в форме объединения и становления разнообразных Нечто: звук, становясь самим собой и сосуществуя с другими звуками, воплощает внутреннюю сущность Бытия.

Для позднего творчества Набокова (в частности для романа «Ада») характерен выраженный акцент на текстуре, сосуществование различных пространственно-

---

<sup>8</sup> “*I wonder*”, said Ada, “*I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know a time. We can know the time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like —*” [2, p. 443].

временных субсистем, которые реализуются в тексте посредством многочисленных литературных аллюзий. Расширяя принятые границы языковых норм, автор создает собственную систему лингвистических средств, которые являют собой примеры безглагольной реализации, лексической насыщенности, полиязычия, намеренного упрощения или осложнения пунктуации. Гетерогенность текста, действие принципа «палиндрома» способствуют генерации новых смыслов в разомкнуто-замкнутой системе авторских координат.

Подобная акцентуация на звуковой текстурности характерна и для новой музыки. Вышеприведенный пример — мультимедиа-опера «Каталог металлов» Ф. Ромителли, где это свойство реализует себя в многомерном пространстве, — далеко не единственный в композиторском творчестве, где данный аспект выступает на уровне концептуальной идеи. Хельмут Лахенманн в своей классификации звуковых типов новой музыки предлагает понятие текстурного звука в качестве сочетания характерного хаоса — звуков окружающей среды и упорядоченных элементов [17]. Этим сочетанием звуковых субсистем — хаотической и организованной — достигается особый пространственный эффект. Гетерогенность элементов, сплавленных воедино, или их противопоставление в контексте воздействия на различные перцептивные сущности сфокусированы на общей идее художественного смысла. Сегодня и в литературе он скорее «проходит сквозь слово», соприкасается с ним, а не выражает его буквально. В музыке — обладательнице особого виртуального языка — эти процессы аналогичны. Стремление ухода от нарративности оказывается двусторонним процессом, где и новая музыка, и современная литература направлены навстречу друг другу.

## Литература

1. *Набоков В. В.* Ада, или Радости страсти. Семейная хроника / пер. С. Ильина. М.: ДИ-ДИК, 1996. 576 с.
2. *Nabokov V.* Ada or Ardor: A Family Chronicle. UK: Penguin Books, 1970. 477 p.
3. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). М., 1991. 126 с.
4. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: язык или речь? // Открытый текст. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416> (дата обращения: 10.12.2012).
5. *Levi-Strauss C.* L'homme nu. Mythologiques V. Paris: Plon, 1971. 781 p.
6. *Выготский Л. С.* Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
7. *Жинкин Н. И.* Язык. Речь. Творчество. М.: Лабиринт, 1998. 366 с.
8. Язык и мышление: учеб. пособ. / под ред. И. А. Стернина. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2004. 23 с.
9. *Набоков В. В.* Pro et contra: в 2 т. / под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, 1997, 1999. Т. 1. 976 с.
10. *Лукьянова Е. А., Толочин И. В., Сорокина М. В., Коновалова М. Н.* Учебник лексикологии. СПб.: Антология, 2014. 440 с.
11. *Иглтон Т.* Теория литературы: Введение. М.: «Территория будущего», 2010. 296 с.
12. Метафоры языка и метафоры в языке / под ред. А. В. Зеленщикова, А. А. Масленниковой. СПб.: СПбГУ, 2006. 263 с.
13. *Левин Ю. И.* Вл. Набоков // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. 824 с.
14. *Рязузова Л. Н.* Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В. В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: ИНДРИК, 2002. С. 480–481.
15. *Падучева Е. В.* Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: Языки славянских культур, 2005. С. 916–931.
16. *Sciarrino S.* Le figure della musica da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998. 246 p.

17. Ноно Л. Текст — Музыка — Пение // Слово композитора: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 36–38.
18. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. 360 с.
19. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1. 470 с.
20. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М.: Гнозис: Прогресс, 1992. 272 с.
21. Колотов А. А. А(у)топичность хронотопа (на примере трех романов Вирджинии Вулф) // Культура и текст: Мат-лы междунар. науч. конф. 10–11 сентября 1996 г. Вып. 1. Литературоведение. Ч. II. СПб.; Барнаул: БГПУ, 1997. С. 122–124.
22. Langacker R. W. Cognitive grammar: A basic introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008. 584 p.
23. Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
24. Набоков В. В. Со дна коробки. Прозрачные предметы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 251 с.
25. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
26. Набоков В. В. Неизданное в России // Звезда. 1996. № 11. 244 с.
27. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. 334 с.
28. Масленникова А. А. Невозможное в возможном мире Дж. Джойса // Этюды по поводу. СПб.: СПбГУ, 2008. С. 52–53.
29. Grisey G., Fineberg J. Did you say spectral? // Contemporary Music Review. 2000. Vol. 19, Part 3. P. 1–3.
30. Курганов Е. Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001. 173 с.
31. Hiraga M. K. Diagrams and metaphors: Iconic aspects in language // Journal of Pragmatics. 1994. Vol. 22. P. 5–21.

Статья поступила в редакцию 25 января 2015 г.

#### Контактная информация

Лаврова Светлана Витальевна — кандидат искусствоведения; slavrova@inbox.ru

Щербак Нина Феликсовна — старший преподаватель; alpha-12@yandex.ru

Lavrova Svetlana V. — Ph.D.; slavrova@inbox.ru

Scherbak Nina F. — Senior Lecturer; alpha-12@yandex.ru