

Нина Щербак, Светлана Лаврова

Музыка языка и мелодика речи

(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА
И МУЗЫКИ КОНЦА XX ВЕКА)

Nina Scherbak, Svetlana Lavrova

The Music of Language and the Melody of Speech
(The Work of Vladimir Nabokov and Music of the Late 20th Century)

Нина Щербак (СПбГУ, кафедра английской филологии и лингвокультурологии; доцент; канд. филол. наук, PhD) n.sherbak@spbu.ru.

Светлана Лаврова (Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, проректор по науке; доктор искусствоведения) slavrova@inbox.ru.

Ключевые слова: антинарративные практики, молчание, постмодернизм

УДК: 81.42

Целью статьи является обнаружение некоторых сходств, характерных для художественного нарратива Владимира Набокова (на примере романа «Ада», в английском варианте *Ada or Ardour: A Family Chronicle*) и антинарративных практик новой музыки. Причиной для подобных апелляций послужили их некоторые общие философские и эстетические особенности, которые в процессе настоящего исследования нам предстоит выявить. Музыка является аналогом универсального языка — абстрактный язык символов, который неоднозначен. Различные музыковедческие трактовки диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. Текст Набокова сходным образом открыт для множества интерпретаций.

Nina Scherbak (PhD; Associate Professor, English Department, Saint Petersburg State University) n.sherbak@spbu.ru.

Svetlana Lavrova (Dr. habil.; Prorector for science, Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova) slavrova@inbox.ru.

Key words: anti-narrative practices, silence, post-modernism

UDC: 81.42

The aim of this article is to identify several commonalities characteristic of the artistic narrative of Vladimir Nabokov (using the novel *Ada or Ardour: A Family Chronicle* as an example) and essentially anti-narrative practices of new music. The reason for such appeals are the philosophical and aesthetic characteristics they share, which will be identified over the course of the study. Music is the equivalent of a universal language, an abstract language of symbols that is ambiguous. Varying musicological interpretations are diametrically opposed to the meaning laid down by the composer. Nabokov's text is similarly open to many interpretations.

О музыке языка и мелодике речи

Музыка как аналог некоего универсального языка — абстрактный язык символов, который, в сущности, неоднозначен, и на этом основывается множество различных музыковедческих трактовок, которые порой диаметрально противоположно представляют заложенный композитором смысл. И тем не менее вопрос, чем же является музыка — языком или речью — также не получает однозначного ответа. В известном русскоязычном труде музыковеда Мориса Бонфельда, воспроизводящем в названии этот вопрос, утверждается целостно-материально-идеальная сущность музыкального произведения, в котором заложено взаимодействие означающего и означаемого, материальная форма ко-

торых образуется благодаря заданному комплексу понятий и представлений эмоций, которые, в свою очередь, обеспечивают процесс смыслообразования [Бонфельд 2000].

Таким образом, в дальнейшем уже сам музыкально-коммуникативный процесс реализует себя в речевом качестве, однако при этом язык музыки все же остается виртуально-абстрактным, а омузыкаленная речь — в итоге — единственно возможной эстетической реальностью [Там же]. Абстрактный звуковой мир не предполагает абсолютную идентификацию музыкальных знаков. С точки зрения Леви-Стросса музыкальная структура, хоть и повторяет языковые формы, но не имеет как такового языкового смысла [Levi-Strauss 1971: 579].

В новой музыке понятие «фигура» встречается достаточно часто. Понятие «фигура», которое лежит в основе концепции восприятия итальянского композитора Сальваторе Шаррино, также оказывается значимым и для Лука Франческони. Не артикулируя новшеств композиторской техники, а, напротив, стремясь к интеграции музыкально-языковых средств, Франческони излагает свою эстетическую теорию. Фигура для итальянского композитора — связующее звено между различными языковыми системами, направляющее восприятие реципиента. Для Франческони музыка — это проекция языка, которая в силу существующей неопределенности вынуждена создавать некие лингвистические предположения. Музыка — это красивая абстракция, в которой синтаксический аспект, несмотря на отсутствие однозначных трактовок структур со стороны языка, является абсолютно фундаментальным. В грамматическом измерении это не исчерпывается даже тогда, когда оно необходимо для музыки. Искусство — это в первую очередь переосмысление коллективной памяти. В какой момент историческое восприятие изменяет смысл звуковой фигуры? В каких случаях архетипическая константа оказывается настолько сильной, что она способна преодолеть историческое злоупотребление одним и тем же архетипом? Каким образом повторение фигуры в сложившемся в исторической памяти определенном семантическом контексте может изменять восприятие, даже если эта фигура чрезвычайно известна? Все эти пограничные области, по мнению Л. Франческони, являются сырьем для композитора вместе с идеями создания собственного синтаксиса, который организует зеркальную игру. Таким образом, и восприятие, и композиция, да и сам язык уподобляются алгоритмам. Они — система в системе [Francesconi 1989].

Во многих композиторских концепциях музыки конца XX века грань между речью и музыкой фактически стирается. Шум и речь в концепции современного австрийского композитора Петера Аблингера функционируют в музыкально-структурированном и упорядоченном качестве. Речь не сводится к неразборчивому, чисто музыкальному, звучанию. Центральные корреляты системы создают из нее почти традиционную музыкальную композицию, в которой изменение восприятия речи отчасти происходит через применение специальных композиторских стратегий. Система отношений между восприятием и речевым объектом, выступающим в качестве музыкального звучания, не только требует от слушателя кардинальной перекодировки восприятия, но и, в сущности, полностью уравнивает речь и музыку.

Что такое речь с физической и музыкальной точек зрения? Речь представляет собой набор спектральных составляющих, подобно музыкальному звуку. Задача по воссозданию речи, как и любого другого звука, заключается в как

можно более точном воспроизведении спектра исходного сигнала в условиях возможностей инструментария, которым располагает композитор. Содержит ли «омузыкаленная речь» информацию, или же мы воспринимаем ее исключительно как гармоническое звучание? Аблингер полагает, что воспроизведенная в записи речь не обладает информационной содержательностью. В связи с этим в одном из своих интервью он цитирует Витгенштейна, утверждая, что именно образ, а в данном случае звукообраз, открывает нам смысловое содержание [Ablinger 1997], в то время как «тавтология, равно как и противоречие» нам ни о чем не говорят [Ablinger 2003]. При этом информация избыточна сама по себе, поэтому речь в качестве музыки информации не несет. Музыка и звук — независимые формы с четкими, еще пересекающимися, траекториями.

В творчестве Аблингера речь становится одним из основополагающих звуковых концептов. Его цикл «Голоса и фортепиано», первоначально создававшийся для пианиста Николаса Ходжеса, — масштабный цикл пьес, где каждая из композиций основывается на одной записи голоса какой-либо знаменитости. В конечном итоге цикл включает в себя около 80 фрагментов записанных голосов, что составляет около четырех часов музыки. Запись речи отражает специфику личности и даже авторский почерк художника. Таким образом, речь — это специфика не только голоса, но и мышления, которое может быть выражено как вербальным языком, так и музыкальным и музыкально-вербальным, как в данном случае.

Аблингер представляет «Голоса и фортепиано» как своего рода песенный цикл, несмотря на то что там никто не поет, а все голоса — это речевые выступления или интервью, сопровождающиеся партией фортепиано, сгенерированной из речевой записи. Фортепиано не сопровождает голоса, а скорее конкурирует с речью в отношении фокуса внимания слушателя. Речь во многих случаях обладает такими яркими акустическими характеристиками, что собеседник способен утратить ее смысл, заслушавшись ее «мелодикой». Упуская смысл, музыкант не пропускает мелодию речи. В качестве примера Аблингер приводит следующий случай из своей биографии, когда он, будучи маленьким, отправлялся в магазин по просьбе своей матери, он слушал инструкции, что купить и где, очень внимательно, так как любил звучание ее голоса. Отправившись в магазин, он поймал себя на том, что абсолютно не помнил, зачем поехал, потому что не слушал содержания ее речи [Ablinger 2013].

В современной лингвистике существует ряд вопросов, которые не имеют строго определенного ответа. Например, большинство лингвистов полагают, что мы мыслим посредством языка. Несмотря на то что существуют определенные разногласия, и в некоторых случаях говорится и о «языке мысли», современные лингвистические положения выделяют язык как основу когнитивного процесса. Тем не менее есть и обратное мнение, достаточно распространенное. В частности, Альберт Эйнштейн писал о том, что мы мыслим все же благодаря образам, а не словам [Стернин 2004: 17]. Эта идея согласуется с философской основой Серебряного века, а именно с идеями символизма, для которого символ «темен в своей последней глубине» [Иванов 1909: 39]. Символ или образ масштабнее слова. Для поэтов или писателей, которые «вслушиваются в речь», таким образом, мысль складывается из зрительных, слуховых составляющих, отличных от исключительно вербальных. С этими идеями соотносятся и взгляды на иконичную природу языковых знаков [Hiraga 1994].

В этой связи становится значимым упоминание Набокова о том, что он мыслит посредством образов: «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» [Набоков 1997: 138].

Новая музыка порывает с прежними стереотипами восприятия, образуя в каждом новом случае специфический музыкальный язык, который, как, например, в случае с Аблингером, может быть эквивалентом вербального. Антиконвенционная сущность создает сложности восприятия; с другой стороны, именно к этому и стремится современное искусство: отказу от прямых форм выражения и повествования.

Глубинные связи элементов, которые определяют звуковые события в новой музыке, основанные на структурных формулах, подобно этому тексту, строятся на оговоренной последовательности и при создании нового смыслового ряда репродуцируются почти произвольно. Так каждая действующая в материале связь, — утверждает один из величайших композиторов современности Хельмут Лахенманн в статье «Четыре определения музыкального слуха», — «является многозначной, находится среди других связей, составляющих конгломерат — осознанных и неосознанных, обдуманых и необдуманых, рациональных и иррациональных; композитору составляет не меньше труда понять свою музыку, чем любому другому» [Lachenmann 1996: 61]. Таким образом, Х. Лахенманн позиционирует композитора скорее в качестве медиума, определяющего правила движения, но не всегда способного предположить конечную «цель маршрута» — то есть смысл.

Игровая природа слова была подробно изучена в XX веке. Людвиг Витгенштейн постулировал идею о языковых играх. Действительно, для писателей-постмодернистов порывается связь между знаком и означаемым. Об этом же пишет историк литературы Терри Иглтон: «В языке не существует гармоничной, однозначной последовательности соответствий между уровнем означающих (знаков) и уровнем означаемых (смыслов)» [Иглтон 2010: 160—161].

Набоков придерживался сходной точки зрения. Его взгляд на язык был во многом продолжением взгляда символистов, то есть музыкальные характеристики языка были основополагающим принципом организации его текстового пространства, несмотря на то что Набоков не много писал о музыке, а, напротив, противопоставлял музыке решение шахматных задач [Набоков 1997: 156]. Слова и речь в прозе Набокова подчиняются принципу «перевертня», по которому текст можно читать слева направо и справа налево [Рягузова 2002: 480—481]. В тексте сосуществует множество одновременно проигрываемых сценариев и мотивов. Основа романа — история Ады и Вана, в некотором смысле это история жизни Адама и Евы [Курганов 2001] или счастливая история Анны Карениной и Вронского:

“All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike,” says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (*Anna Arkadieivitch Karenina*, transfigured into English by R.G. Stonelower, Mount Tabor Ltd., 1880) [Nabokov 1969: 9].

«Все счастливые семьи довольно-таки непохожи, все несчастливые довольно-таки одинаковы» — так говорит великий русский писатель в начале своего прославленного романа («*Anna Arkadieivitch Karenina*») [Набоков 1996а: 3].

В тексте сосуществуют мотивы и сюжетные линии из произведений Шатобриана, Пруста, мотивы, связанные с творчеством и критикой Достоевского, поэта К.Р., Фрейда, множество других намеков, повторов, референций. Все события, которые описаны в романе, происходят на территории Америки, однако географические названия на этом континенте — русские. В «Аде» 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:

In any longer word each letter was replaced by the one succeeding it in the alphabet at such an ordinal point — second, third, fourth, and so forth — which corresponded to the number of letters in that word. Thus 'love', a four-letter word, became 'pszi' ('p' being the fourth letter after 'l' in the alphabetic series, 's' the fourth after 'o', et cetera, whilst, say 'lovely' (in which the longer stretch made it necessary in two instances to resume the alphabet after exhausting it) became 'ruBkrE', where the letters overflowing into the new alphabetic series were capitalized... [Nabokov 1969: 128].

В любом слове подлиннее каждая буква заменялась другой, отсчитываемой от нее по алфавитному ряду — второй, третьей, четвертой и так далее — в зависимости от количества 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 [Набоков 1996а: 74–75].

В некотором смысле Набоков изобретает свою собственную систему знаков и символов, как и его герои и героини-повествователи. Ощущение слова, цвет и звук слова или буквы продолжают быть исключительно важными:

The 'D' in her name of Aqua's husband stood for Demon (a form of Demian or Dementia), and thus was he called by his kin. In society he was generally known as Raven Veen or simply Dark Walter to distinguish him from Marina's husband, Durak Walter or simply Red Veen, Demon's twofold hobby was collecting old masters and young mistresses. He also liked middle-aged puns [Nabokov 1969: 10].

Буква «Д» в имени мужа Аквы отвечала «Демону» (разновидность «Демьяна» или «Деметия») — в семье его так и звали. В свете же он был повсеместно известен как Ворон Вин или попросту Темный (Dark) Уолтер — в отличие от мужа Марины, прозванного Дурак Уолтер, а по-простому — Красный Вин. Сдвоенным хобби Демона было коллекционирование старых мастеров и молодых любовниц. Не чурался он и пожилых каламбуров [Набоков 1970: 3].

Актуальность противопоставления генотекста и фенотекста — дихотомии из понятийного ряда постмодернистской стратегии текстового анализа, введенной в философский оборот Ю. Кристевой в ее исследовании «Семиотика» (1969), — определяется тем, как соотносятся между собой структуралистский и постструктуралистский принципы мышления (как поверхность и глубина). Понятие «генотекст» отображает появление объекта и субъекта в структурах языковой коммуникации, а также процедуру образования ядра значения. Генотекст — основа, которая находится на предязыковом уровне. Это то, что в дальнейшем локализуется и обозначается Кристевой уже как «фенотекст». Генотекст представляет собой системный принцип, а фенотекст — асистемный. В новой музыке эти две категории принадлежат области музыкального анализа сериальных компози-

ций и новой музыки последующего периода, обозначаемого как постсериальный. В сериальных опусах 1950-х годов значения/структуры располагаются внутри композиторского языка, который открывает дискуссию об индивидуализации самого композиторского процесса. При этом как эстетическое, так и поэтическое начала находятся в соответствии друг с другом. В постсериализме значения/структуры в той или иной форме отражают процессы рецепции.

Для Шаррино характерно особое отношение композитора к миру, предполагающее миметическое преобразование физических реальностей в поисках различного рода «двойников». Фигура у Сальваторе Шаррино входит в своего рода риторический инструментарий, с помощью которого он объясняет значения различных текстов. В книге «Фигуры музыки: от Бетховена до современности» [Sciagrino 1998] композитор сквозь оптику своей поэтики интерпретирует художественную и музыкальную историю. Он отступает от традиционной антропоцентрической трактовки, избирая в качестве исходного пункта универсальные символы, присутствующие не только в музыке — временном искусстве, но также и в пространственных искусствах. В действительности это весьма избирательная интерпретация истории музыки через поэтику. Антириторическая концепция у композитора предстает в особом ракурсе в виде когнитивной стратегии. Новая музыка постсериализма, оперируя идеей фенотекста Ю. Кристевой, открывает дискурс о связи между намерениями композитора и слушателем.

Пространственно-временные подсистемы текста

Вопрос, связанный с нарративным временем, волнует Набокова, как и художников, поэтов, композиторов XX века, в разные периоды творчества. Лингвист Е.В. Падучева при анализе романа Набокова «Пнин» пишет о том, что для Набокова характерен так называемый СКВ, «свободный косвенный дискурс», речь, при которой нарратор частично уступает персонажу право на речевой акт, таким образом, возникает эффект «нарративной проекции», при которой пространственно-временные координаты говорящего и нарратора могут совпадать или не совпадать. Сосуществование многоплановых пространственно-временных подсистем потрясает воображение, создавая «поражающий по геометричности своего построения хронотоп» [Падучева 2005: 926]. При этом пространственно-временные координаты рассказчика(-ов) и героев могут быть сходными, а могут не совпадать:

“Hue or who? Awkward. Reword! (marginal note in Ada Veen’s late hand)” [Nabokov 1969: 14].

“Гармонизировал-германтировал? Коряво. Перекроить! (помечено на полях поздним почерком Ады Вин)” [Набоков 1996а: 10].

В этом примере нарратор и главный герой Ван сливаются воедино, их пространственно-временные координаты совпадают. Интересно, что к этой системе координат присоединяется и пространственно-временная система Ады-повествователя (в тексте «на полях поздним почерком Ады Вин»).

Пространственно-временные координаты персонажа и автора-повествователя могут вдруг стать совершенно различными. Выделение «эгоцентри-

ков», то есть слов, которые указывают на определенные точки пространственно-временных координат, позволяет говорить о сосуществовании нескольких различных субсистем в тексте:

Hammock and honey: **eighty years later** he could **still recall** with the **young pang** of the original joy his falling in love with Ada. **Memory and imagination** halfway in the **hammock** of his **boyhood's dawns**. At **ninety-four** he liked **retracing that first amorous summer** not as a dream he had just had but as a recapitulation of consciousness to sustain him in the small grey hours between shallow sleep and the first pill of the day. Take over, dear, for a little while. Pill, pillow, billow, billion. Go on from here. Ada, please. (She) **Billion of boys** [Nabokov 1969: 59–60].

Гамак и мед: и восемьдесят лет спустя он с юношеской пронзительностью исконного счастья вспоминал о поре своей влюбленности в Аду. Гамак его отроческих рассветов — вот середина пути, в которой память сходится с воображением. В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето, не как в недавнее сновидение, но как в краткую репризу сознания, позволявшую ему перемотать ранние, серенькие часы между слепым сном и первой пилюлей нового дня. Замени меня ненадолго. Подушка, пилюля, бульон, миллиард. Вот отсюда, Ада, пожалуйста. (Она). Миллиард мальчишек [Набоков 1996а: 24].

В данном фрагменте очевидно, что сначала повествование ведется в «современности», то есть в системе координатора нарратора (Вана) (в тексте: «восемьдесят лет спустя», «вспоминал»). Гамак становится тем хронотопом, где «воображение» сходится с «памятью», а прошлое с настоящим, поэтому упоминание «первого любовного лета» переносит читателя в систему пространственно-временных координат Вана-героя на много лет спустя (в тексте: «В свои девяносто четыре он радостно углублялся в то первое любовное лето»). Далее автор-повествователь вновь возвращается в свою собственную систему координат, передавая при этом часть «управления» Аде (в тексте эгоцентрики: «Вот отсюда, Ада»). Ада продолжает повествование, совмещая пространственно-временные системы настоящего и прошлого (в тексте: «(Она). Миллиард мальчишек»).

Восприятие музыкального звука в пространстве не имеет никакого отношения к его высоте, хотя и нет смысла говорить и о буквальных текстурных качествах звука. Это чувство пространственности является общей чертой для нашего интуитивно понятного описания звуков, которые мы слышим, и находит свое отражение в технической стороне музыкальной нотации. Примером применения особой пространственной концепции в новой музыке можно считать творчество австрийского композитора Беата Фуррера. Для него важнейшим из средств художественной выразительности в его концепции становится пространственный жест. Термин «пространственный жест» был предложен автором концепции спектроморфологии Деннисом Смолли, который, в свою очередь, сравнил пространственные жесты, созданные инженером-диффузором, с физическими жестами традиционных инструментальных исполнителей [Smalley 2007]. Теория спектроморфологии описывает феномен пространственности, предлагая жестовый подход, который может быть использован как принцип структурирования в электроакустической и особенно акустической музыке. Этот принцип структурирования использует и Фуррер. Одним из поразительных эффектов его музыки становится тот факт, что мнимая сложность, на которую наталкивается наше слуховое восприятие, загромождается множеством канонических линий. При этом в действительности в партитуре

эта фактура оказывается вполне рационально организованной. Это акустическое пространство кажется неконтролируемым, хотя на самом деле оно более чем детерминировано композитором. О сущности своего живого, варибельного, будто духами управляемого, «акустического театра» Фуррер говорит следующее: «Вначале была мысль, что любой звук имеет определенное пространство и что звук движется в пространстве, меняясь при этом...» [Furter 2006]. Одним из наиболее известных и резонансных творческих проектов стала его опера «Фама», которую тем не менее оперой он не называет, предпочитая определение «аудиотеатр» или «слуховой театр». Обозначая таким образом жанр своей оперы «Фама», созданной для большого ансамбля, восьми голосов, актрисы и особого акустического устройства Klanggebäude (звуковая коробка, или же звуковая камера), Беат Фуррер подчеркивает первостепенную важность для него в этом произведении пространственного аспекта. Klanggebäude — это специальное устройство служит для создания особого эффекта нахождения реципиента внутри дома Фамы.

Пространство и время взаимосвязаны. Музыка исторически относилась к области временных искусств, но применительно к XX веку, который дает нам понимание многомерного пространства, где взаимодействуют несколько временных слоев, явление многопараметровости особо явно прослеживается. Для новой музыки мера (качество и смысл) ощущения звука полностью связаны с реальностью (музыкальной), частью которой является композитор, и, следовательно, именно она становится смысловой траекторией звука.

Языковые и музыкальные особенности современного текста

Пространственно-временные особенности художественного нарратива Набокова часто сравнивают с принципом временной обратимости или обратной перспективы. 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» [Набоков 1996б: 71].

«Моментальная вспышка», о которой говорит Набоков, оказывается аналогична концепции «момент-формы», предложенной в новой музыке композитором Карлхайнцом Штокхаузеном. Используя идею вертикального среза времени, он переосмысливает концепцию причинно-следственных связей развития материала. Отсутствие линейного течения времени — «от прошлого через настоящее в будущее» — сосредотачивает форму на индивидуальном, замкнутом на самом себе «моменте». Для самого композитора, по его собственным словам, — это стремление преодолеть конечность времени одномоментным вертикальным срезом некоего потока времени. 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: «Incontri» (1955) Л. Ноно, центр симметрии 109 такт — 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, существование которого не должно отрицать иные возможности изображения, имеющие собственные смысловые и стилистические цели [Флоренский 1996: 40]. Если в искусстве обратная перспектива является способом демонстрации потаенного, сверхъестественного, то в постмодернистской прозе подобная идея реализуется благодаря лексическим и грамматическим искажениям. Определенная свобода от правил или, напротив, эксперименты с языковыми средствами в поздних романах Набокова могут быть обозначены, например, как: а) безглагольная реализация, употребление эллипсиса, что указывает на относительность времени, внимание к паузам (в музыке это «время тишины», частный случай концепта «молчания»), акцент на ритмике, пунктуации; б) полиязычие, использование нескольких языков; в) лексическая насыщенность. Рассмотрим данные примеры более подробно.

Как показал анализ романа «Ада» Набокова, для текста весьма характерна безглагольная реализация, употребление назывных предложений или эллипсиса:

'Idiot', said Ada, from the wall side, without turning her head. Summer 1960? Crowded hotel somewhere between Ex and Ardez? Ought to begin dating every page of the manuscript. Should be kinder to my unknown dreamers [Nabokov 1969: 99].

— Идиот, — от стены ответила Ада, не повернув головы.

Лето 1960-го? Битком набитый отель где-то между Эксом и Ардезом?

Надо бы ставить дату на каждом листке манускрипта: следует быть добрее к неведомым мне сновидцам [Набоков 1996а: 19].

В данном примере Ван пытается вспомнить ситуацию, произошедшую с ним и Адой в 1960 году, и одновременно хочет написать об этом, зафиксировать историю письменно. Эллипсис, то есть неполная фраза (в тексте: «summer 1960», «crowded hotel somewhere between Ex and Ardez»), а также неточность деталей («somewhere», «between Ex and Ardez»), эксплицитное упоминания «некоего города Экс» создает, на наш взгляд, эффект паузы, определенной «остановки времени», «зависания». Данное ощущение усиливается и благодаря тому, что Ада насмешливо и грубо обращается к Вану «со стены, не повернув головы», то есть является не персонажем, а фотографией, одной из своих возможных «вариантов» в вечности. Персонажи и авторы (Ада и Ван) находятся, таким образом, во вневременном пространстве, а грамматическая категория эллипсиса, на наш взгляд, имплицитно усиливает значение «молчания», «сокращения».

Преодолевая время, автор в какой-то степени преодолевает смерть. Набоков красноречиво пишет об этом, например, 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» [Набоков 2004: 250].

«Человек выказывает себя как сущее через речь» в концепции Хайдеггера, а у итальянского композитора Пьерлуиджи Биллоне сущее — это звук и зву-

ковое пространство, как форма высказывания, так и место бытия. Через речь человек определяет себя как сущее в мире других сущих, а композитор, соответственно, делает это через звуки и звуковое пространство, которое, как язык у Хайдеггера, у Биллоне становится пространством бытия. В экзистенциал речи включены как слушание, так и молчание. Предшествующее речи молчание, так называемый «звон тишины», для П. Биллоне эквивалентно. Когда слово становится местом, где происходят события, «конкретным» эквивалентом высказывания, собственной теневой областью слова является хайдеггеровский «звон тишины» [Хайдеггер 1993: 265]. Затем эффект ослепления или оглушения тишиной проходит, когда возникает пространство, где мы и вещи можем существовать. Молчание — это исток речи, в музыке тишина — это исходный пункт звука. Хайдеггеровское бытие — *Seyn* (бытие как ничто) связано с понятием фундаментальной онтологии Начала. *Dasein* — понятие, часто переводимое как «здесь-бытие», «вот-бытие», «тут-бытие» [Там же: 8], может быть трактовано и как «присутствие». И именно это «присутствие» становится основополагающим понятием для П. Биллоне и его философии музыкального жеста. Итальянский композитор сопоставляет роль слова в европейской культуре с его значением в японской культуре. Так, в японском языке, пишет Биллоне, есть слово «кото-ба». Этот знак являет собой постепенное раскрытие пространства, заключенного в нем самом. И в этот момент данный знак демонстрирует свою силу как «разоблачающее присутствие». В основе этого понятия, утверждает Биллоне, лежит «довербальная ясность». «Письменные знаки, а также слово *Koto-ba*, которое объединяет их всех (сохраняя их в высказывании), являются следами — способами и возможностями написания — этого события молчаливого понимания, которое удастся слышать, — видеть и произносить, то, что не имеет ничего общего с высказыванием» [Billone 2010]. «Кото-ба» — это исконно японские знаки, которые существовали в старояпонском. Буквально с японского «кото-ба» переводится как «слово языка». Таким образом, мы понимаем, что у слова и звука существует свое внутреннее пространство.

Акцент на текстуре, ритмике, звучании слов определяет общую гетерогенность текстов позднего Набокова, которые характеризуются смешением различных стилей и жанров. В свою очередь, принцип полиязычия, или смешения языков, часто актуализируется как смыслообразующий:

In November of 1871, as he was in the act of making his evening plans with the same smelly but nice cicerone in a **café-au-lait** whom he had already hired twice at the same Genoese hotel, an aerocable from Marina arrived (forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked **RE AMOR**) arrived on a silver salver telling him she would marry him upon his return to America [Nabokov 1969: 11].

В ноябре все того же 1871 года, в самую ту минуту, когда Дан обсуждал распорядок вечера все с тем же смердящим, но симпатичным чичероне в костюме цвета *café-au-lait*, коего он нанимал уже дважды все в том же генуэзском отеле, ему поднесли на серебряном блюде воздушную аэрограмму от Марины (доставленную с недельной задержкой через манхаттанскую контору Дана, где ее по недогаду новой регистраторши засунули в голубиный лаз с пометкою «**RE AMOR**»); аэрограмма гласила, что Марина готова выйти за него, как только он возвратится в Америку [Набоков 1996а: 6].

В данном примере, помимо английского языка, автор употребляет французское название кофе и гостиницы («café of lait», «Genoese hotel»). В тексте также говорится о «пометке RE AMOR», при этом заглавные буквы и игра слов («RE AMOR» в значении «снова любовь» или «ответ на любовь», как обычно бывает в переписке) делают повествование еще более неоднородным.

При смешении нескольких языков в тексте Набокова создается эффект «лексической насыщенности», хорошо заметный в предыдущем примере. Здесь действует система «иконичности знака», вследствие этого можно выделить так называемый принцип иконической последовательности [Hiraga 1994], который позволяет лексически насыщенной фразе воссоздать ситуацию более ярким образом. В данном примере это достигается путем усложнения синтаксиса (оборот, приведенный в скобках), а также совмещения придаточного предложения и нескольких предложных конструкций (в тексте: «forwarded with a whole week's delay via his Manhattan office which had filed it away through a new girl's oversight in a dove hole marked RE AMOR»).

Метафорическое, а в некоторых случаях и буквальное полиязычие, в новой музыке весьма характерный прием. Так, австрийский композитор Беат Фуррер применяет принципы полиязычия, полиисторизма, вневременности и мифологизма, внедряя их в свой авторский подход к музыке с текстом, который он последовательно применяет, начиная с оперы «Die Blinden» (1989). Он сам осуществляет отбор текстовых материалов, определяя способ, согласно которому они будут взаимодействовать. Тексты предельно разнообразны с точки зрения как географической и языковой, так и эпохальной принадлежности их авторов. В этом контексте композитор находит новые пересекающиеся пути. Кроме того, его авторские либретто опер, которые сочетают в себе множество различных текстов и не происходят из одного-единственного источника, способны осветить предмет с разных точек зрения и различных исторических позиций и создать широкие пространственно-временные перспективы, и именно эти факторы привлекают Фуррера. В интервью с Патриком Мюллером, обсуждая предстоящую премьеру оперы «Invocation», Фуррер комментирует прием использования различных языков: «Каждый язык имеет свою собственную звуковую палитру — не только с точки зрения разговорного аспекта, но и с точки зрения напевности. На итальянском я бы никогда не написал оперу, впрочем, так же дело обстоит и с испанским. Я не использовал тексты Хуана де ла Круса для партии сопрано, потому что этот язык требует определенного композиционного подхода. В “Invocation” отдельные сегменты на немецком языке используются исключительно для разговорных частей, в то время как хор поет на итальянском, древнегреческом и латыни. Я бы никогда не использовал последний для прямой речи, так как он характеризуется довольно грубым акцентом и обилием гласных» [Müller 2003]. В таких операх, как «Narcissus» и «Begehren», произнесенные слова разбиты на буквы, слоги и обрывочные, незаконченные фразы, благодаря применению чрезвычайно точной ритмической обработки они становятся частью звучания ансамбля. Для того чтобы было возможно различить, где речь, а где звучание инструментов, требуется внимательно вслушиваться.

Гетерогенность языковых элементов, сплавленных воедино, или их противопоставление в контексте воздействия на различные перцептивные сущности, как в новой музыке, так и в современной литературе, оказываются сфокусированными на общей идее художественного смысла. Стремление ухода от

прямых форм выражения и нарративности оказывается двусторонним процессом, где и новая музыка, и современная литература направлены навстречу друг другу.

Библиография / References

- [Бонфельд 2000] — *Бонфельд М.* Музыка: язык или речь? // Открытый текст. 2000. 1 января (<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>).
- (*Bonfeld M.* Muzika: yazik ili rech? // Otkrytiy tekst. (<http://www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1416>.)
- [Иванов 1909] — *Иванов В.* По звездам. СПб.: Оры, 1909.
- (*Ivanov V.* Po zvezdam. Saint Petersburg, 1909.)
- [Иглтон 2010] — *Иглтон Т.* Теория литературы. Введение / Пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Территория будущего, 2010.
- (*Eagleton T.* Literary Theory: An Introduction. 2nd ed. Moscow, 2010. — In Russ.)
- [Курганов 2001] — *Курганов Е.* Лолита и Ада. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001.
- (*Kurganov E.* Lolita i Ada. Saint Petersburg, 2001.)
- [Набоков 1996а] — *Набоков В.В.* Ада, или Радости страсти. Семейная хроника / Пер. С. Ильина. М.: ДИ-ДИК, 1996.
- (*Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. Moscow. 1996. — In Russ.)
- [Набоков 1996б] — Искусство литературы и здравый смысл / Пер. с англ. Н. Ермаковой // Звезда. 1996. № 11: Владимир Набоков. Неизданное в России.
- (*Nabokov V.* Iskustvo literatury i zdraviy smisl // Zvezda. 1996. № 11: Vladimir Nabokov. Neizdannoe v Rossii.)
- [Набоков 1997] — Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В.В. Набоков: Pro et contra / Под ред. Б.В. Аверина: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997.
- (*V.V. Nabokov.* Dva interv'y u iz sbornika "Strong Opinions" // Pro et contra / Ed. by B. Averin. In 2 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1997.
- [Набоков 2004] — *Набоков В.В.* Со дна коробки. Прозрачные предметы / пер. Д. Чекалова. СПб.: Азбука, 2004.
- (*Nabokov V.* Transparent things. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
- [Падучева 2005] — *Падучева Е.В.* Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сборник статей к 70-летию Т.М. Николаевой. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 916—931.
- (*Paducheva E.V.* Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova "Pnin" // Yazik. Lichnost'. Tekst: sbornik statey k 70-letiyu T.M. Nikolaevoy. Moscow, 2005.)
- [Рягузова 2002] — *Рягузова 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.
- (*Ryaguzova L.N.* Printsip palindroma, ili vnutrennyaya obratimost' v tekstakh V.V. Nabokova // Logichesky analiz yazika. Semantika nachala i kotsa / Ed. by N.D. Arutyunova. Moscow, 2002.)
- [Стернин 2004] — *Стернин И.А.* Язык и мышление / Под ред. И.А. Стернина. Воронеж: ВГУ, 2004.
- (*Sternin I.A.* Yazik i mishlenie / Ed. by I.A. Sternin. Voronezh, 2004.)
- [Флоренский 1996] — *Флоренский П.А.* Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996.
- (*Florensky P.A.* Izbrannye trudy po iskusstvu. Moscow, 1996.)
- [Хайдеггер 1993] — *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. М.: Республика, 1993.
- (*Heidegger M.* Sein und Zeit. Moscow, 1993. — In Russ.)
- [Ablinger 1997] — *Ablinger P.* No Transgression // https://ablinger.mur.at/docs/no_transgression.pdf.
- [Ablinger 2003] — *Ablinger P.* Art and culture // https://ablinger.mur.at/txt_art-and-culture.html.
- [Ablinger 2013] — *Ablinger P.* Noise and noises // https://ablinger.mur.at/zettel_noise-and-noises.html.
- [Billone 2010] — *Billone P.* Lecture. 2010 // Harvard. Cambridge Columbia University. New York (https://www.pierluigibillone.com/en/texts/harvard_cambridge_lecture_2010.html).
- [Francesconi 1989] — *Francesconi L.* Complexity. [1989] // <https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/2018/07/complissima-2.pdf>.

- [Furrer 2006] — *Furrer B.* Entretien Martin Kaltenecker avec Beat Furrer Janvier 2006 // Fama Hortheater für grobes Ensemble acht Stimmen, SchauspielerIn und Klanggebäude: CD-Booklet. Kairos, 2006. P. 21—31.
- [Hiraga 1994] — *Hiraga M.K.* Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language // *Journal of Pragmatics*. 1994. № 22. P. 5—21.
- [Lachenmann 1996] — *Lachenmann H.* Vier Grundbestimmungen des Musikhorens // *Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995*. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1996.
- [Levi-Strauss 1971] — *Levi-Strauss C.* L'homme nu. Mythologiques V. Paris: Plon, 1971.
- [Müller 2003] — *Müller P.* Formen von Musiktheater. [2003] // <http://www.dissonanz.ch/CH-Komponisten/Furrer.html>.
- [Nabokov 1969] — *Nabokov V.* Ada or Ardour: A Family Chronicle. London: Penguin Books, 1969.
- [Sciarrino 1998] — *Sciarrino S.* Le figure della musica: da Beethoven a oggi. Milano: Ricordi, 1998.
- [Smalley 2007] — *Smalley D.* Space-Form and the Acousmatic Image // *Organised Sound*. Cambridge University Press, 2007. Vol. 12 (1). P. 35—58.