

11. Накорякова Н.М. Литературное редактирование. М.: Икар, 2006.
12. Одинцов В.В. Функционально-смысловые типы речи // Одинцов В.В. Стилистика текста. М.: Наука, 1980. С. 80–119.
13. Платонова О.В. Средства речевой выразительности // Виноградов С.И. и др. Культура русской речи. М.: Норма-Инфа, 1999. С. 264–280.
14. Солганик Г.Я. Очерк // Вакуров В.Н., Кохтев Н.Н. Солганик Г.Я. Стилистика газетных жанров. М.: Изд-во МГУ, 1981.
15. Стюфляева М.И. Человек в публицистике. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1989.
16. Тертычный А.А. Жанры периодической печати. М.: Аспект-Пресс, 2000.
17. Фещенко Л.Г. Типология жанров: методический аспект // Функциональные разновидности русского языка : материалы XXX межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Стилистика. СПб: Изд-во СПбГУ, 2001. Вып. 24. С.49–54.

**Е. Е. Бразговская**

**Вербализация музыки (автоэкфрасис)  
в современной композиторской практике:  
когнитивно-семиотический аспект**

*УДК:003; 78.1*

*Основной вопрос статьи связан с ситуацией, в которой порождение и восприятие современной академической музыки, отмеченной высокой степенью энтропии, происходит в контексте нескольких языков культуры. Анализируется сочинение Ольги Бочихиной «Из-под купола». Внутренний «жест» музыки получает дополнительную репрезентацию в вербальном экфрасисе композитора и элементах перформанса (размещение музыкантов на сцене).*

Словесно-визуальный иконизм – «другое пространство» музыки, благодаря которому уменьшается вероятностность её интерпретации.

**Ключевые слова:** семиотика, музыка, экфрасис, межсемиотический перевод, полилингвальность, визуализация, иконизм.

*Elena Brazgovskaya. Verbal ecphrasis in the modern practice of music composing: cognitive and semiotic dimensions*

*The main issue of the article is associated with a situation in which the composition and perception of contemporary classical music, marked by a high degree of entropy, takes place in the context of multi-language culture. Music has not ability to narrate or portray extra-musical realities. We analyze the work of Olga Bochikhina “Under the Copula”. The internal “gesture” of music gets the additional representation in verbal ecphrasis of composer and external visual performance (placement of the musicians on the stage). Verbal and visual iconic signs – it is an “another space” of music, thereby the probability of interpretation may decrease.*

**Keywords:** *semiotics, music, musical ecphrasis, interartistic interactions, culture multilingualism, , visual and music iconic signs.*

...Думаю, что сейчас мы переживаем эпоху «вербальных» композиторов.

*Ираида Юсупова*

### ***Картография исходных понятий***

Основное направление этой работы составляют отношения между языками различной семиотической природы: континуально-образными и дискретными. Речь пойдёт о музыкальном экфрасисе. Рассматривать ли его как случай межсемиотического перевода-вербализации или как несопоставимо более сложную ситуацию, в которой семиосфера актуализирует свою имманентную полилингвальность?

Пресуппозициями ответа на этот вопрос станут следующие положения:

- никакой язык и текст культуры не могут существовать автономно, не получая интерпретацию в знаках других языков и текстов. Интерпретирующий перевод есть ведущий принцип и механизм семиосферы, её «двигатель», запускающий процессы смыслообразования и текстопорождения [8, с. 254, 268];

- выражение нашего визуального/слухового опыта связано с обязательностью лингвистической медиации: «<...> the role of language as a metalanguage for music remains essential <...> [17, с. 27]. Любые формы репрезентации образных систем (живопись, музыка, фотография) в слове рассматриваются как *экфрасис* [20, с. 265, 267; 24, с. 241];

- наибольшие «расхождения» между оригиналом и переводом связаны со случаями взаимодействия семиотически неизоморфных языков: вербализациями визуальных и слуховых образов. Здесь как результат возникает парадоксальная ситуация. На первый взгляд, следствием асимметрии языковых систем должна стать их непереводаемость, однако это противоречит принципу организации культуры как семиозиса.

В центре внимания окажется вопрос о роли вербальных экфрасисов в восприятии музыкального текста. С этой точки зрения статья продолжает разговор о степени адекватности переводов музыки на вербальный язык и инвариантах межсемиотического перевода [1; 2]. Однако здесь материалом анализа становятся опыты вербального отображения музыки, выполненные самим композитором. В этом смысле они определяются как *автоэкфрасис*. Но с какой целью композитор не только актуализирует в слове замысел текста и/или особенности своего музыкального языка [11; 12; 21; 22], но и в буквальном смысле пробует «перевести», «исполнить» свою музыку, пользуясь вербальными знаками? Опыты подобного автоперевода достаточно редки в творчестве композиторов. Ведь принято считать, что смысл текстов явлен в самих текстах. Казалось бы, достаточно слушать, оставаясь в пространстве одного языка – музыки.

### ***Материал и методология исследования***

Я обращаюсь к сочинению для инструментального ансамбля «Из-под купола» (2009), принадлежащему молодому композитору

Ольге Бочихиной<sup>1</sup>. Структурной частью этого произведения, актуализированного в виде партитуры и существующего как потенция звукового исполнения<sup>2</sup>, являются вербальные включения. Помимо заглавия («Из-под купола»), это развёрнутые комментарии автора в партитуре, касающиеся состава исполнителей, способов звукоизвлечения и др. Но самое главное – это экфрасис как описание-перевод музыки в словесную материю, выполненное самим композитором. Оно включается в программки, с которыми может знакомиться слушатель. Воспроизведу его полностью и в авторской редакции:

### *Из-под купола*

Лишь эхо тех слов, задевая стропила,  
Кружилось какое-то время спустя  
Над их головами, слегка шелестя  
Под сводами храма, как некая птица,  
Что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

*И. Бродский*

*Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой я представила себя под сводами храма, в центральной точке прямо под куполом. Мне показалось интересным метафорически передать два событийных плана. Вслушивание в бег своих мыслей, попытка расчистить пространство для тишины, расслышать свой собственный голос или, иными словами, звук внутри себя составляют как бы внутренний план – внутренние события. К внешним событиям следует отнести звуки, которые рождаются вокруг, в определенных пространственных условиях, то есть «из-под купола». Таким же образом, то есть «из-под купола», рождается звук гонга. Внешний план одновременно является конструктивной идеей сочинения. Звук, произнесенный вовне, тут же отражается и в трансформированном виде продолжает свою жизнь. Так же*

---

<sup>1</sup> Послушать это сочинение можно на сайте: classic-online.ru. <http://classic-online.ru/ru/production/32012>

<sup>2</sup> Имеется в виду разделение на произведение, где в знаках закодирован авторский замысел, текст, декодирование-интерпретацию которого осуществляет слушатель. Произведение есть потенция текста, и, как и каждая потенция, оно может быть актуализировано в серии вариантов (исполнение, интерпретация слушателем).

как произнесенное слово не исчезает, но продолжает свое бытие. Подобным же образом рождается ощущение, что на сцене находится не десять исполнителей, но квинтет. Купол как бы удваивает звучание, делает его объемным. При этом совершается имитирующее движение по кругу, звуки рассеиваются по контуру купола, аналогично тому, как мысли «ходят по кругу».

Ольга Бочихина

Я буду говорить о сочинении О. Бочихиной как о тексте культуры, создание и восприятие которого возможно исключительно в ситуации семиотической *полилингвальности*. Помимо языка музыки это слово, визуальный образ, язык жестов и даже тактильных ощущений. В этом спектре языки имеют различную степень эксплицитности. Обратная сторона *звучащего* текста (его непосредственной материи) – *слово*, индуцирующее (порождающее) визуально-тактильные образы. Это «другое пространство» музыки, её имплицитная «подкладка», обеспечивающая возможность коммуникации между композитором и слушателем.

В таком контексте невозможно говорить о музыке в рамках строго музыковедческого анализа. На первый план должен быть выдвинут когнитивно-семиотический аспект её восприятия.

Для музыкологии семиотика и когнитивные исследования – по-прежнему, скорее, маргинальная область, нежели методологический приоритет. Однако музыкальный текст, как и любой текст культуры, не может интерпретироваться только внутри своего «материнского» языка. Понимание музыки невозможно внутри неё самой, без экстрамузыкального контекста, который включает референциальную рамку текста (отображаемый фрагмент реальности, понятийную зону, возникающую в сознании в момент артикуляции звука и др.), семантические связи с другими текстами культуры (музыкальный, литературный и др. виды интертекста), общий интеллектуальный контекст эпохи. Метаязыковой и метатекстовый механизм восприятия музыки – та аксиома познания, от которой следует отталкиваться. Иными словами, дискурсивной средой для создания и восприятия музыки становится пространство вербально-визуальных образов. Оно актуализируется или как «внутренняя»

речь композитора/слушателя, или в виде экфрасисов, формально отделившихся от звуковой материи, однако сохраняющих с ней неразрывную связь. Неизбежный вопрос о степени адекватности музыки и её экфрасиса<sup>1</sup> не отменяет метаязыковую и полилингвальную природу восприятия.

### ***Сочинение музыки как полилингвальный акт***

Возвращаюсь к основному вопросу: почему О. Бочихина делает *вербальный* экфрасис структурной частью *музыкального* произведения? Почему описание музыки включается в программки концертов, чтобы слушатели могли предварять или сопровождать словесным текстом звучание музыки<sup>2</sup>? Так ли необходимо сказать: «Поводом к написанию новой пьесы послужила ситуация, в которой <...>»? Я намеренно не задавала этот вопрос самому композитору. Не сомневаюсь, что получила бы ответ, но, во-первых, отсроченная рефлексия автора вряд ли будет адекватна первичному импульсу. А именно он и ценен. Здесь интересно семиотическое объяснение феномена языкового синкретизма – ситуации, где композитор говорит со слушателями не только на языке музыки.

Ответ на вопрос, почему для О. Бочихиной столь значимым становится экфрасис, напрямую будет вытекать из стилистики современной академической музыки. В частности, это знаковые черты композиторов «новой музыки» [3] – направления, к которому принадлежит и «мой» композитор. «Новая музыка» отмечена рядом «уходов» от канонов так называемой классики. Хотя правильнее назвать их не уходами, а выходами в парадигму иного мышления и восприятия, где не артикулируются и не рассматриваются как значимые принципы прежних музыкальных эпистем.

---

<sup>1</sup> Подобным же образом эту проблему формулирует В. Мартынов: «В какой степени содержание слухового опыта может быть переведено на язык визуального опыта?» [10, с. 163].

<sup>2</sup> «Текст всегда печатается в программках, поэтому у слушателя есть выбор читать его или нет. Для меня не принципиально, как и когда он будет прочитан и будет ли прочитан вовсе. Просто для меня важно показать: я хотела сказать об этом, а дальше слушатель может не согласиться и подложить что-то свое». (Ольга Бочихина. Из личной переписки).

Прежде всего, это формальная организация текста. Вместо временной *линейности* фуги, сонатного аллегро, рондо и др. форм музыкальных *нарративов* мы имеем дело с движением звукового *пространства*. В нём нельзя выделить дискретные фрагменты. Оно, подобно ризоме, пребывает в состоянии бесконечного становления и необратимости. Потому «в музыке не должно быть *никаких повторов, симметрий*, ничего такого, что позволило бы нашему сознанию считать и сопоставлять» [20, с. 354].

Новые формы музыкального мышления не так явно, как прежде, основаны на принципе двойного членения, которым определяется сущность внутренней организации текста. Так, стилистические эпистемы в истории музыки отмечены, например, характером соотношения мелодии и гармонии. Теперь в звуковом пространстве нет артикулированной мелодии, но нет и прежнего понятия гармонии. Музыка в меньшей степени «делается звуками». На самом деле, её сущность – «Длительности, Напряжение и Отдых, Акценты, Интенсивность и Плотность, Атака и Тембр – всё то, что обобщается словом *Ритм*» [21, с. 40].

Мышление не линейно, а пространственно организованными звуками означает уход от метра и ритма как констант музыкального времени. Аметрическая музыка свободно прибегает к введению дополнительных длительностей, что отменяет понятие «размер»<sup>1</sup> и превращает упорядоченность ритма в «<...> тысячи накладывающихся друг на друга ритмов, сливающихся в общий ритм и в комплексы длительностей» [6].

Как же мыслить такую музыку? Для движущегося аметричного звукового пространства сознание должно создать рамку восприятия – систему координат, визуальный образ. Рамка (или локус) как «точка», обладающая координатами времени-пространства, – это контекст и пресуппозиция человеческого существования. В равной степени рамки обеспечивают физическую и социальную жизнь индивида (границы личного пространства, вхождение в социальные

<sup>1</sup> О. Мессиаан говорит в этом контексте о возможности различных «добавлений»: четвертой части длительности, трети длительности, половины длительности, удвоенной длительности, утроенной длительности и т. д. [12].

группы и др.). Когнитивные процессы (восприятие, познание, перевод, текстопорождение) также невозможны без опоры на рамки дискурсивных сред. Рама картины, первая и последняя графемы в вербальном тексте, границы личного интертекста – всё это различные примеры «начал и концов». Благодаря им человек, не растворяясь в бесконечности, обретает определённую степень «устойчивости» в физическом мире и пространстве культуры.

Музыка – один из самых сложных (для познания и восприятия) языков культуры. В качестве референтов отображения она выбирает различные виды движений: звуки природы, пространственные перемещения объектов, смены эмоциональных состояний и др. Сложность в том, что слушатель должен воспринимать звуковой рисунок движений («жестов») в отрыве от того, кто их совершает. Музыка создаёт особого рода коммуникативные ситуации, когда субъект движений словно вынесен за скобки восприятия. Отсюда и отсутствие в музыке дискретных знаковых образований, которые, подобно словам, обладали бы устойчивым ядром значений, уточняющихся в контекстах употреблений.

В актах восприятия музыкального текста происходит «дестройка» референта: по траектории и характеру движения человек способен конструировать образ того, что движется. Это не так трудно в случае со звукоподражательными текстами, основанными на принципе иконической репрезентации<sup>1</sup>. И это гораздо сложнее, когда звучит «чистая» музыка, «абсолютная» музыка, где за формой нет актуализированного следа «никакой сцены, никакого объекта, никакого факта», «никакого буквального содержания» [7, с. 187]. Вот откуда рождается мой тезис: композитор, работающий в области «абсолютной» музыки, может интуитивно или осознанно чувствовать необходимость рассказать о ней, создать рамку её вос-

---

<sup>1</sup> Точнее говорить о том, что музыка («программная») не столько говорит, например, об эмоциях, сколько создаёт условия для узнавания эмоций, побуждает слушателя испытывать или вспоминать прежде пережитые чувства. Причём, это не конкретные ощущения конкретного композитора/исполнителя/слушателя, а ощущения и эмоции как таковые, подобные универсалиям философии. Именно эту особенность музыки имел в виду С. Малларме, когда говорил, что поэзия может учиться у музыки «обозначать, не называя» (*ability to signify without naming*) [23].



приятия, увеличивая степень эффективности коммуникации со слушателем. И чем менее рамка восприятия выражена в самом музыкальном тексте (например, в нём отсутствуют знаки, позволяющие опознать текст в качестве определённого жанра, или дискретный звуковой рисунок замещается звуковыми «событиями»-«облаками»), тем чаще интерпретатор прибегает к вербализациям музыки.

Иными словами, при увеличении степени абстрактности музыкального языка возрастает степень вероятности того, что вербализации-экфрасисы станут частью музыкальной композиции. Но это означает, что мышление композитора становится полилингвальным. В отличие от билингва, «переключающего» свои языки в зависимости от обстоятельств говорения, композитор сочиняет, используя *неразрывность* звукового образа и слова, континуального и дискретного. Единицей мышления становится слово-звук, или звуко-слово. В этом синкретическом образовании законоситель совмещает звуковой и вербальный планы выражения. Здесь вербальное есть обратная сторона музыкального, а музыка – «другое пространство» слова. Не удивительно, что этот языковой синкретизм неизбежно становится основанием интерпретации музыкального текста<sup>1</sup>.

### ***Визуализация невидимого: музыка, слово, жест***

В исходной идее «Из-под купола», которая определяется О. Бочихиной вербально, сразу же возникает и звуковой план. Для композитора вряд ли, как на этом настаивает А. Шнитке, есть разделение между планами «домузыкального» и собственно музыкой [15, с. 65].

Музыкальный текст построен на механизме автореференции. Он обращён к пространству мышления того, кто мыслит, но это звучащее пространство. Отсюда стремление *расслышать свой собственный голос* <...> *звук внутри себя*. Мысль лишена цвета, однако идентифицируется по слуху, когда происходит *вслушивание в бег своих мыслей*. Резонируют две сферы: мысли *ходят по кругу*, и ана-

---

<sup>1</sup> По Ю. Лотману, бинарная структура, включающая иконический образ и вербальный индекс (непрерывное и прерывное), есть матрица культуры, способ хранения информации.

логично этому внешние звуки, родившиеся из тишины, *рассеиваются по контуру купола*, вновь становясь частью сознания. Мысль как невидимая субстанция обретает отчётливый визуальный образ: пространственность сферы ограничена кругом, но одновременно заключает в себе возможность бесконечного движения (по кругу).

Дискретность словесного знака позволяет индексировать (назвать) желание *расчистить пространство для тишины*, услышав своё внутреннее «я». Но оборотная сторона вербального индекса – знак, балансирующий между иконизмом и символизмом, попеременно принимающий соответствующие обличья. С одной стороны, за словом *купол* стоит понятие-представление о вогнутой поверхности полушария, что позволяет помыслить самого себя под куполом. С другой стороны, культура ассоциирует со сферой-куполом Небо, обнимающим собой всё земное и так говорящей о переходе изначального идеального Единства (Бога) в проявленность материального. Симбиоз иконического и символического образов оживает, получая визуализацию, в звуковой материи<sup>1</sup>. Благодаря когнитивным возможностям слушателя *мысль* становится *телом*.

В акте восприятия язык музыки преодолевает временную природу, расширяя свои репрезентативные возможности: линейные последовательности звуков получают атрибут пространственности. И речь здесь не о структурировании и уплотнении звукового пространства, как это происходило, например, в полифонии барокко, а об иконическом образе, представляющем геометрию сферы. Степень отчётливости этого образа достаточно велика, поскольку для его создания используются не только риторические приёмы языка самой музыки, но и риторика, связанная с процессом её исполнения.

Вновь вернусь к вербализованной интенции композитора как пространству *предмузыки*: «я представила себя под сводами храма, в центральной точке прямо под куполом». Что это за ситуация с точки зрения акустики? В этой точке человек физически ощущает невозможность абсолютной тишины. На фоне молчания внешнего пространства звучит внутренний голос. И далее этот звук позволяет

---

<sup>1</sup> Этот семиотический процесс запускается даже в том случае, если речь идёт о восприятии только вербального текста: купол мы *видим* внутренним зрением, в сознании возникает и образ *звука*.

различить неопределённые звуковые контуры в том, что ранее казалось внешней тишиной. Мир не допускает отсутствия звука: тишина мира есть в действительности его *немолчный*, никогда не останавливающийся *напев*, фон как пресуппозиция и одновременно зеркало для других, актуальных звуков:

*Звук, осторожный и глухой*  
*Плода, сорвавшегося с древа,*  
*Среди немолчного напева*  
*Глубокой тишины лесной...* (О. Мандельштам [9, с. 39]).

Знак мысли – это звук, родившийся из тишины сознания и транслирующий, отражающий самого себя во внешнее пространство «из-под купола». Знак мысли – это повторяющиеся осторожные (стаккато) «тикающие» репетиции, переходящие от инструмента к инструменту. Их выдыхает гобой, шепчет виолончель, шелестят скрипки и ударные. Мысль действительно «ходит по кругу», оставаясь всё время в начальной точке, в предчувствии будущей определённости. Границы круга подобны пульсирующему пространству. Звук «внутри» (мыслеобраз) эхом отражается в звуке внешнем, чтобы затем, в свою очередь, самому повторить внешнюю звуковую волну. Вся композиция подобна картинке с порхающим эхом, где уже невозможно определить, что изначально было означаемым, а что означающим, что причиной, а что следствием. За эхом как имитационным повторением – свет судьбы другой Эхо – нимфы, лишённой возможности озвучивать собственное «я», обречённой исключительно на повторения чужих голосов.

Сферическое пространство мы наблюдаем внутренним зрением, представляя себя под куполом храма. Геометрическая линия (идея круга и отражений) здесь имеет приоритет над цветом и светом. Оттого в языке композитора в качестве нулевого знака – регистровое, тембровое и динамическое единообразие-постоянство. Звучат инструменты без фиксированной или со строго закреплённой звуковысотностью (том-томы, гонги, бонги, рейнстик). И даже те, которые обладают амплитудой колебаний по высоте (струнные, духовые), звучат в одном регистре и практически на одном звуковысотном уровне (в интервалах от секунды, терции до квинты). В качестве примера – фрагмент партии гобоя:



Или композитор намеренно выводит эти инструменты за пределы «привычного» звукоизвлечения. Так, пианист использует палочку средней жёсткости (или жёсткую), извлекая звук непосредственно из струн рояля. Амплитуда динамических оттенков также зафиксирована: *ppp*  $\longleftarrow$  *mf*.

Как следствие, картина лишается атрибута цвета. Сравним с возможностью использовать регистр, тембр и динамику в качестве ненулевых знаков. Высокий регистр «осветляет» аккорд, приближая его к белому цвету, растворяя в бесконечности. Наоборот, смещение гармонии вниз «затемняет» звучание. Помимо этого, окраска звука различна у фортепиано, органа, вибратона, ансамбля струнных или духовых. Динамика также усиливает или ослабляет интенсивность цвета [21, с. 41].

В окружении и кружении серии идентичных звуковых событий («тикающих» репетиций) требуется нечто зафиксированное, точка опоры в бесконечности. Ею становится гонг. Возможно, это именно то «слово», которое остановило бег мыслей и, отзвучав, не исчезло, но переместилось вовне, продолжив своё бытие под куполом. Подобно этому, говоря о Маятнике, совершающем бесконечное вращение под сводами Консерватории Науки и Техники в Париже, У. Эко вводит понятие геометрической точки, не имеющей площади, благодаря чему она становится единственно неподвижным абстрактным локусом Вселенной:

*«<...> наверху, где он был к чему-то привязан, на другом конце воображаемого бесконечного продолжения нити, в высоту и вдаль, за пределами отдалённых галактик, – находилась недвижимая и непреложная в своей вековечности Мертвая Точка» [16, с. 12].*

Звук гонга отделяется от самой ситуации (человек под куполом, человек, созерцающий пространство мысли), обретая собственную историю. Но собственную историю имеет и основной персонаж этой музыки – репетиционное звуко-ритмическое событие.

Его пространственные перемещения от инструмента к инструменту подобны натуральному резонансу звучащих тел:

*«Если я сильно ударю нижнее до на фортепиано, то через несколько секунд услышу последовательно и очень четко <...> другое до, более высокое, чем первое (это октава), затем соль (это квинта). Если я имею слух более тонкий, я слышу затем ми (это терция), наконец, очень музыкальные уши слышат си-бемоль и ре (септима и нона). Лично я достаточно сильно слышу вдобавок фа-диез (увеличенную кварту) и очень слабо ля-бемоль (малую сексту). Затем следует множество высоких гармоник, не различимых на слух, но которые мы можем предположительно услышать в полном резонансе там-тама или большого колокола в соборе» [11].*

Конец нарратива – аккордовая последовательность рояля, осторожно поднимающаяся вверх, к куполу, растворяющаяся в пустоте ферматы вплоть до полного исчезновения – точки, где сознание перестаёт различать внутреннее и внешнее, где ухо окончательно изымает звук из семиозиса тональности и метра (аналогов земного притяжения).

Семантику «круга» слушатель наблюдает не только внутренним зрением (ментальная визуализация). Круг – это ещё и актуальное размещение музыкантов на сцене, отмеченное в партитуре<sup>1</sup>:

Musicians are placed in according with the following order

**GROUP V**

Violine II / Piano / Gong

**GROUP IV**

Percussion

**GROUP I**

Flauto / Violino I

**GROUP III**

Clarinetto / Cello

**GROUP II**

Oboe / Viola

Так внутренний «жест» музыки проступает во внешней визуальности исполнения.

---

<sup>1</sup> Olga Vochikhina. Unter der Kupel Hervor.

### *Музыкальный текст в нимбе визуальности*

С когнитивно-семиотической точки зрения О. Бочихина работает как полилингвальный композитор, создавая музыкальный текст с опорой на репрезентативные возможности спектра языков культуры. Музыка неразрывно связана с вербализацией в экфрасисе, элементы перфоманса (размещение музыкантов на сцене) также воспроизводят её «жест»: круг или, как в «Часах Шагала», циферблат.

В контексте сказанного покажется странным (спорным?), что я воспринимаю «Из-под купола» как текст, принадлежащий пространству современной *абсолютной* музыки. Какие основания для этого? Репрезентируются два метафизических объекта: концептуальные идеи Бесконечности и Абсолюта как точки опоры, в которую Бесконечность может быть «свёрнута». Инструменты репрезентации – иконические образы-схемы. Звуковая геометрия сферы транслирует идею неостановимости круговых движений по внутренней поверхности ввиду отсутствия первой и последней точек. Звук гонга индексирует присутствие Абсолюта (*геометрическая* точка вне конкретного локуса).

Однако в отличие от практик Средневековья постижение концептов у О. Бочихиной не исчерпывается работой интеллекта. Создавая музыкальный текст, она говорит на нескольких языках культуры. Повторюсь: внутренний «жест» музыки проступает в вербальной «подкладке» и внешней визуальности исполнения, благодаря чему бесконечное Время и Абсолют получают чувственное воплощение.

Но так ли это необходимо самой музыке? При ответе на этот вопрос я вынесу за скобки семиотическую аксиому переводимости языков<sup>1</sup> и сосредоточусь на акте восприятия музыки. Займу позицию «обычного» слушателя, который не воспользовался комментарием композитора. Для него звучащее «из-под купола» пространство лишено конвенций языка ушедших эпох (знаков, индексирующих жанрово-композиционную структуру, фиксированный метр, тональность и др.). Эта музыка лишена также отчётливой икониче-

---

<sup>1</sup> Все языки семиосферы функционируют в культуре только благодаря переводимости на вербальный и другие языки. Асимметрия языков – одна из причин неадекватности межсемиотических переводов.

ской «похожести» на звучащие и движущиеся предметы физического мира. Она – приглашение к медитации, дверь в сознание, погружение в интроспекцию. Вот откуда высокий индекс её семантической неопределённости (энтропии). Может быть, именно этими обстоятельствами предуготована необходимость вербально-визуальной «подкладки» для современной абсолютной музыки? Синкретизм языков культуры (музыки, слова, театрального сценического жеста) позволяет сознанию визуализировать слышимое. Речь не только о возможности «видеть» музыку, но даже воспринимать её тактильно («гладкая» поверхность глиссандо и др.).

Синкретизм языков культуры – не что иное, как возможность свести текст к хотя бы относительно «управляемому формату» (У. Эко). И чем больше языков культуры использует композитор, тем эффективнее процесс создания/восприятия музыки:

*«Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведенной в другую знаковую систему, обретает объем и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков. Пустоты заполняются в другой системе знаков и возникают в другом месте. Когда они заполняются, получается нечто более целостное – уже подобие самой мысли, которая, как известно, непрерывна, тогда как ее знаковое выражение дискретно. Результат каждый раз потрясает воображение» [17].*

«Словесный нимб» (комментарий, авторский экфрасис) «ничего не меняет в самой музыке, но влияет на её восприятие: в неозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, <...> слово *именует* музыкальный образ и тем самым конкретизирует ту сферу, куда устремлена фантазия композитора». Справедливости ради следует заметить, что «программы Мессиаана, конкретизируя, обычно вызывают не меньше вопросов, чем если бы они отсутствовали вовсе» [5].

Действительно, комментируя «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса», Оливье Мессиаан выводит последовательность «субъектов», созерцающих Господа-Младенца в рождественских яслях. Так возникают Взгляд Духа радости, Взгляд Девы Марии, Взгляд Церкви Любви и др. По замечанию Мессиаана, инструментом актуализации взглядов должен стать контекст звуковых риторических фигур:

это Время, Небеса, Тишина, Звезда, Крест. Однако сущность взглядов по-прежнему остаётся невыразимой и безличной. Идеальная природа тех, кто созерцает (Дух, Церковь), не позволяет «отделить» взгляд от субъекта взгляда. В примечаниях к пьесе «Первое причастие Богоматери» Мессиа́н говорит: это картина, где Богородица на коленях в ночи; над её чревом – светящийся ореол; она обожает свой плод<sup>1</sup>. Но язык музыки не позволяет репрезентировать недвижимые объекты. И комментарий композитора может только указать на дорогу к состоянию, в котором свет, возникающий в темноте, ассоциируется с любовью. Так же и вербализация идеи текста в виде названий «Неосязаемые звуки мечты», «Отражения в ветре» (О. Мессиа́н) или «Часы Шагала», «Musica Sacrum» (О. Бочихина) позволяют лишь войти в состояние предчувствия этих идеальных событий.

Вербальный комментарий не снимает энтропию музыкального текста. Описание музыки – это, несомненно, способ её актуализации и возможность заглянуть в сущность («inside») музыкального текста. Но при этом любая вербализация – семиотическое приключение, исход которого носит *вероятностный* характер. Текст о музыке не становится в полном смысле окном в мир музыки. По крайней мере, стекло в этом окне непрозрачное.

Функция вербального экфрасиса в другом. Музыка создаёт звуковой образ, который непременно ищет себе бинарную пару – дискретный индекс. Так музыка сочетается со словом, которое ничего не объясняет, но *называет*. Однако употребление вербального знака также влечёт за собой рождение визуальной картинки: мы «видим» стоящее за словом понятие. Таким образом, сознание работает со сложным иконическим знаком, визуальность которого имеет звуковую и ментальную природу (внутреннее зрение). В итоге абстрактные концепты, о которых говорит абсолютная музыка, не столько проясняются, сколько получают атрибут интеллектуальной чувственности. И тогда «неосязаемые звуки мечты» становятся *осязаемыми* (правда, это касается звуков как знаков мечты, а не её самой).

В заключение несколько слов о том, как полилингвальность современной академической музыки приводит к изменению парадигмы, в которой музыка создаётся и воспринимается. Прежде все-

---

<sup>1</sup> Цит. по: [13, с. 69].



го, это необходимость говорить о музыке в контексте интеллектуальной истории [18].

Прессупозиции для анализа музыки – философия, литература, визуальные искусства, акустика звука в физике, физические концепции времени и пространства и многое другое. На «право» говорить о музыке претендуют также теория информации, теория коммуникации и семиотика. В частности, Т. Цареградская приводит список источников, позволяющих войти в мир Оливье Мессиана. Этот перечень составлен на основе ссылок и автоэкфрасисов самого композитора («Traite de rythme, de couleur, et d'ornitologie» и др. вербальные тексты автора). Здесь тексты по средневековой философии, теологии, культурологии, лингвистике, теории текста и стихосложению, физике, орнитологии, астрономии, эзотерике. Отдельную группу составляют литературные и музыкальные источники, живопись, природные ландшафты. И, конечно же, книга книг – Священное Писание [14].

В этом контексте неизбежно возникнет вопрос о необходимости создания междисциплинарной сетки понятий, позволяющих раскрывать природу языка Новой музыки [4]. В частности, с позиции когнитивной семиотики, уточню одно из положений о Новой музыке:

*«Музыка становится имманентной и не нуждается в «оправданиях» со стороны других сфер деятельности человека <...> имманентная свобода – залог непреходящей ценности фундаментального искусства <...> [3].*

Автономность музыки, то есть достижение точки, в которой её язык не нуждается в оправданиях-переводах на другие языки культуры (прежде всего, вербальный), можно только декларировать. Достичь этой точки нельзя. В абсолюте это грозит такого рода разрывом между звуковым восприятием и вербальным мышлением, за которым следует отказ от интерпретаций. Вербально-визуальная «подкладка» (оборотная сторона звукового образа) может принимать неактуализированные формы (образ в сознании композитора/слушателя) или актуализироваться в виде комментариев, экфрасисов, метафорических и символических названий текстов. Но она

обязательно возникнет<sup>1</sup>, что говорит о невозможности «чистой» музыкальной мысли.

\*\*\*

1. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как семиотическое приключение: Пятая статья цикла «Семиотика» за пределами аудитории // Филолог. Вып. 26 (2014). [Электронный ресурс]. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_26\\_554](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554)

2. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 30–47.

3. *Двадцать шесть предложений о Новой музыке*. [Электронный ресурс]. URL: <http://russiancomposers.ru/?lng=&about=121&section=22>

4. Духи музыки; Презентация книги П. Булеза «Ориентир» в клубе «Билингва». 11.01.2005. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.intelros.ru/pdf/siniy\\_divan/2005\\_07/10.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/2005_07/10.pdf)

5. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиаана как знак «божественного присутствия» // Израиль XXI. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.21israel-music.com/Messiaen\\_slovo.htm](http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm)

6. Клод С. Беседы с Оливье Мессиааном. Париж, 1968. [Электронный ресурс]. URL: [http://classic-online.ru/uploads/000\\_books/200/180.pdf](http://classic-online.ru/uploads/000_books/200/180.pdf)

7. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000.

8. Лотман Ю.С. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2010.

9. Мандельштам О. Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси: Мерани, 1990.

10. Мартынов В. Зона *oruth posth*, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2011. 288 с.

11. Мессиаан О. Вечная музыка цвета. URL: <http://musstudent.ru/biblio/81-music-history/376-olive-messian-vechnaya-muzyka-tsveta.html>

12. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994. С. 9–18. URL: [http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4095#\\_ftn6](http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XX/?id=4095#_ftn6)

13. Петрусёва Н.А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа. Пермь: ПГИИК, 2006. Ч. I.

---

<sup>1</sup> Об уникальной способности человеческого мышления – работать в режиме поиска аналогии (слова-образа) говорят и положения теорий ментальных пространств (*mental spaces*) и концептуальной интеграции (*conceptual integration, conceptual blending*) Жилия Фоконье и Марка Тернера. См. [24].

14. Цареградская Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М.: Классика-XXI, 2002.
15. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А.В. Ивашкин. М.: РИК Культура, 1994. С. 64–71.
16. Эко У. Маятник Фуко. СПб.: Симпозиум, 1998.
17. Юсупова И. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой для журнала «Музыка и Время». URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>
18. Agawu K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. Oxford University Press, 2008. – 352 p.
19. Kerman J. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Harvard University Press, 1985. 255 p.
20. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.
21. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur, et d'ornitologie. T. I. Paris, 1994.
22. Messiaen O. Traite de rythme, de couleur, et d'ornitologie. T. III. Paris, 1996.
23. Tarasti E. Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin-Boston: Gruyter, 2012. 480 с.
24. Turner, M. Fauconnier, G. Conceptual Integration and Formal Expression // Journal of Metaphor and Symbolic Activity. Vol. 10. № 3.

**А. А. Вахотин**

### **Особенности восприятия слов русского языка различной длины в условиях шума**

УДК: 81'23, 81'342.3

*Статья отражает результаты экспериментов по восприятию слов русского языка различной длины в условиях белого шума. Анализу подвергается ряд признаков слова как целостной единицы.*