

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.01

doi: 10.17223/26188929/6/8

Полина Невская

МУЗЫКА В АСПЕКТЕ СЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА: ВЕРБАЛЬНОЕ И НЕВЕРБАЛЬНОЕ

В статье рассматривается перевод аудиального (музыка) в визуальное (изобразительность) и вербальное (слово), выявляются точки соприкосновения между разными видами искусства. В фокусе научного интереса автора находятся следующие работы: «Джазовые портреты» Х. Мураками, «Музыка» А. Талашука, «Melodie d'amour» В. Туракевича, «Прелюдия Шопена» В. Афанасьева. Специфика семиотического перевода осуществляется в опоре на посвященные семиотике художественного работы Ю. Степанова и В. Фещенко, а также творчество К. Бальмонта. В заключение констатируется, что опыт семиотического перевода обеспечивает более глубокое постижение сути художественного творчества.

Ключевые слова: семиотика, вербальное, невербальное, музыка, творчество, высказывание.

Обращение к музыке в аспекте семиотики требует конкретизации понятия «семиотика». В масштабной работе, посвященной современным проблемам семиотики, В. Фещенко предлагает читателю ознакомиться с некоторыми из общепринятых определений интересующей нас отрасли гуманитарного знания, в числе которых:

- семиотика как наука о знаках;
- семиотика как наука о знаках и / или знаковых системах;
- семиотика как наука о знаковых системах в природе и обществе;
- семиотика как учение о (графических) знаках и о рядах знаковых форм;

- семиотика как наука, изучающая знаки и процессы их интерпретации;
- семиотика как научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых систем, несущих и передающих информацию;
- семиотика как приложение лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык;
- семиотика как система того или иного объекта, рассматриваемая как совокупность знаков [7, с. 56].

Принимая во внимание многозначность понятия «семиотика», нельзя не признать, что специфическим моментом для собственно семиотического процесса оказывается тот факт, что всякий осуществляющий такой процесс субъект может обнаруживать свои объекты во всем, что его окружает, начиная от языка науки и искусства и заканчивая процессами, протекающими в природе. Как пишет Ю. Степанов, речь в данном случае может идти и о математике, и в целом о художественной литературе, и о ее отдельном произведении, а также об архитектуре, о планировке квартиры, в том числе о процессах подсознательного и т.п. [5, с. 5].

Полностью отдавая себе в этом отчет, под семиотическим процессом мы будем понимать *процесс наблюдения за осуществляемым в контексте современной культуры переводом музыки в слово и в живопись*. При этом фокус научного интереса будет сосредоточен на «поиске и нахождении закономерностей объекта, [а также] пересечениями, схождениями и размежеваниями данного объекта с другими объектами, динамикой внутри самого объекта» [7, с. 57]. Что же касается семиотики как «приложения лингвистических методов к объектам иным, чем естественный язык» [там же, с. 56], то она будет носить по отношению к этому магистральному процессу сугубо инструментальный характер.

Специально оговорим, что подобный ракурс исследования позволит нам рассматривать семиотику под особым углом зрения: с позиции *высказывания*. Оправданность такого шага обусловлена тем, что «поскольку сама семиотика есть наиболее структурированная часть информационной сферы... то естественным образом возникает вопрос: обнаруживаются ли какие-либо явления, аналогичные высказыванию в языке» [5, с. 41], за пределами естественного языка в других языкоподобных системах? В силу того что к числу языкоподоб-

ных систем может быть отнесен любой текст культуры (А. Брудный, Ю. Лотман), становится очевидным: предпринимаемый нами опыт нисколько не противоречит семиотике искусства, или – как ее еще называют – художественной семиотике, тем более что, обретая особую значимость в пространстве углубленного изучения языков искусства, художественная семиотика отличается «сегодня наиболее “горячим” интеллектуальным градусом» [7, с. 62]. Здесь же важно заметить, что представители современной филологической науки нередко употребляют понятие «высказывание» в качестве синонима понятия «текст», что позволяет позиционировать речевые жанры как устойчивые тематические типы текстов [1, 6].

Х. Мураками. «Джазовые портреты»

Во вступлении к книге Х. Мураками «Джазовые портреты» художник Макото Вада так рассказывает историю ее создания: «В 1992 году у меня была выставка “JAZZ”. На свой вкус я выбрал и нарисовал 20 джазменов. Мои работы понравились Харуки Мураками, который решил написать к ним эссе. В 1997 г. я устроил выставку “SING”. Потом вышла книга “Джазовые портреты”, рассказывающая о 26 музыкантах.

Господин Мураками – более горячий и глубокий поклонник джаза, чем я. Картины с выставок разошлись по частным коллекциям, однако благодаря ему все мои музыканты вновь собрались вместе. И это приятно» [2, с. 11]. Верность слов художника о том, что Мураками – знаток и глубокий поклонник джаза, подтверждается тем, что, помимо своего литературного творчества, наш современник известен своей коллекцией, состоящей из 40 000 джазовых пластинок. Неслучайно поэтому на страницах его книги наряду с портретами Макото Вады мы видим и фотографии музыкантов, размещенные на бумажных конвертах, предназначенных для хранения виниловых дисков.

Помимо живописных портретов процесс создания книги был также инициирован и «музыкальными образами, подходящими к тому или иному музыканту», которые «оставалось только обратить в слова» [4, с. 116]. Возможно, именно поэтому отличительной чертой словесного портретирования писателя оказывается импровизационное начало. Приметы такой свободной импровизации опозна-

ются в следующих соответствиях. Если имя конкретного музыканта, портрет которого мы находим на страницах вербальной экспозиции Мураками, уподобить основной теме, а сюжетные линии, затрагиваемые в портретном пространстве, – всевозможным ладовым трансформациям, то следующий, завершающий словесный портрет Чарли Паркера пассаж: «Ну вот! Собирался писать о Чарли Паркере, а написал о Бадди Риче» [4, с. 22] – вполне отвечает духу джазовой импровизации, которая приводит к энгармонической замене.

Еще одна характерная примета джазовых портретов нашего современника – значимость в пространстве вербальной визуализации, столь характерной для джаза экуменической парадигмы: экуменизм (гр.) – место обитания. Ставя акцент на диалоге, который должен рассматриваться в качестве одной из базовых моделей человечества, живущего в эпоху глобализма, мы имеем в виду опыт по согласованию противоречий между представителями самых разных конфессий, актуализируемый посредством выявления общих оснований. Однако важно подчеркнуть, что в данном случае речь идет об экстраполяции экуменических содержаний в отличную от религиозной среду.

Аналогично экуменическому движению, нацеленному на идею «дружеского примирения разрозненных деноминаций и конгрегаций», которая оказалась возможной не столько за счет акцентирования внимания на имеющихся несоответствиях, сколько за счет «поиска глубинных общностей, объединяющих те или иные вероисповедания», «основным вектором» экуменического этоса как в джазе, так и в джазовых портретах Х. Мураками становится «поиск подобного в подобном» [8, с. 15–20].

Для аргументации данной точки зрения обратимся к конкретным примерам. В частности, рисуя словесный портрет Фэтса Уоллера, Мураками останавливает внимание на следующем моменте: *Возможно, кому-то подобное сравнение покажется странным, но всякий раз, когда я слышу орган Рэя Манзарека из группы «Doors» в композиции «Light My Fire», невольно вспоминается «Jitterbug Waltz». Не спорю, стоит хорошенько послушать – и сразу станет ясно, что в музыкальном плане это две абсолютно разные вещи. И тем не менее какое-то неясное и в то же время приятное чувство подсказывает мне, что где-то глубоко, в основе своей, в их мелодии есть что-то общее. Пожалуй, лучше назвать это «сходством*

формы». Клоунада под личиной серьезности. Серьезность, скрытая маской шута. Чем дольше об этом думаешь, тем сильнее чувствуешь, как тебя уносит куда-то в миры Эдгара Алана По и Курта Вайля. Впрочем, это уже отдельный разговор...

Аналогичным образом в пространстве вербального портретирования, центром которого является фигура Стэна Гетца, читаем: *В свое время я зачитывался книгами самых разных авторов. Увлекался творчеством многих джазовых исполнителей. В результате роман как литературное произведение ассоциируется у меня со Скоттом Фицджералдом, а джаз – со Стэном Гетцем. Возможно, между ними есть что-то общее. Не спорю, у каждого из них есть и свои недостатки. В конце концов, надо же им было чем-то жертвовать. В противном случае со временем их красоту бы просто забыли. Именно поэтому я в равной степени ценю в них как красоту, так и недостатки.*

Назовем также точки соприкосновения, обнаруживаемые Х. Мураками между, казалось бы, такими разными людьми, как:

– саксофонист Орнетт Коулман и Кэндзабуро Оэ, а также П. Пазолини («Орнетт Коулман»);

– трубач Ли Морган и Пацан Билли – знаменитый главарь калифорнийской банды, чья короткая жизнь послужила источником для множества самых разных произведений искусства («Ли Морган») и т.п.

Другой не менее значимый момент, который нельзя не учитывать при изучении портретного пространства японского писателя, – это отсутствие какого бы то ни было неприятия человека по его расовой принадлежности. Необходимость обратить на него внимание обусловлена тем, что, как правило, осмысляя процессы бытования джазовой музыки в США, некоторые исследователи с очевидностью игнорируют необходимость проявления толерантности в отношении черных исполнителей [8, с. 94–107]. Несмотря на то что сами японцы склонны воспринимать Х. Мураками как «певца» американской культуры, указание на цвет кожи исполнителя оказывается в данном контексте лишь дополнительной краской, которая оттеняет «звучание» словесных портретов. Для подтверждения наших слов остановимся на следующих примерах:

Но вслушайтесь внимательнее и, уверяю, вы почувствуете настоящий вкус «черного джаза» («Фэтс Уоллер»);

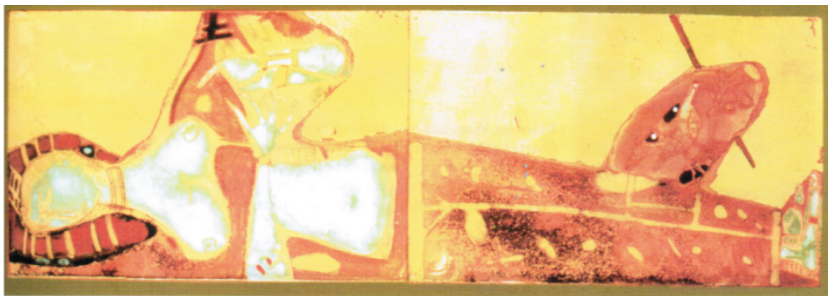
Звук, рождаемый шестерыми энергичными музыкантами, был одновременно массивным, провоцирующим, мистическим и... черным. Не знаю почему, но звучащая со сцены музыка ассоциировалась у меня исключительно с черным. Бесспорно, с визуальной точки зрения оно так и было, поскольку все музыканты были темнокожими. Но присутствовало и что-то еще. Я ясно чувствовал: тон игры – черный. Причем это был не просто черный цвет, а какой-то его глубокий оттенок, возможно, черный с примесью шоколада («Арт Блэйки»);

Но все это меркнет перед игрой Гетца, срывающего, подобно Пегасу, пелену облаков с неба и открывающего взору усыпанное яркими звездами небо. С течением времени их ослепительное сияние не перестает трогать наши сердца, поскольку композиции Гетца как бы взывают к стае голодных волков, притаившихся в душе человека. Звери на снегу. Их безмолвное белое дыхание... белое, упругое и красивое... («Стэн Гетц»);

Если бы меня спросили, кто мне больше всего нравится из белых джазовых вокалисток, появившихся на сцене после Билли Холлидей, я бы без всякого сомнения назвал Аниту О'Дэй («Анита О'Дэй») и т.п.

Таким образом, вербальное портретирование джазовых исполнителей, осуществляемое Х. Мураками, с неизбежностью несет на себе приметы того искусства, апологетами которого выступают как он сам, так и его персонажи.

А. Талашук. «Музыка»



Для актуализации глубинного концепта творения А. Талашука «Музыка» обратимся к опыту К. Бальмонта, в творчестве которого

образ музыки проходит красной нитью. В частности, в эссе «Рядные звезды» Бальмонт прибегает к интересным для нас музыкальным метафорам и аналогиям. Например, столкнувшись в процессе перевода драмы Кальдерона «Цепи дьявола» с изречением *Меж Богом и меж Красотой / Суждение схвачено бредом*, Бальмонт рассматривает его на уровне «священного бреда необманчивой души, чувствующей музыку сфер». В свою очередь, читая Сервантеса, Бальмонт приходит в восторг от следующей мысли автора «Дон-Кихота»: *Там, где музыка, дурного быть не может*. Все это позволяет Бальмонту квалифицировать музыку как правду, красоту, благо, а также радость.

Далее, отталкиваясь от личного художественного и жизненного опыта, поэт акцентирует внимание на созвучном ему ощущении музыки, представленном в «Рае» Данте: «при вступлении в совершенно новое царство» человека окружают «новизна звука и великий свет» («*La novita del suono e' l grande lume*»). Однако, в отличие от Данте, Бальмонт связывает это ощущение не столько со вступлением «в блаженно-райскую страну», сколько с «особенно счастливыми, причудливыми снами», в которых человеку слышится божественный Логос воплощенной в музыкальных звуках истине. Ощущение от этой музыки, отличающейся «поразительной сладостью, неуловимой змеино-лунной зыбкой утонченностью», потом не покидает поэта всю жизнь.

Позднее Бальмонт разовьет эти идеи в трактате «Поэзия как волшебство». Как отмечает О. Епишева, «Музыка Солнечного Света – это ощущение и природной гармонии (она там, “где стройны деревья, зелены травы, ярки цветы и веселы птицы”), и радости существования (она там, “где размерны движенья живых существ, и живые любят жизнь, и в движущемся ладе ежедневности чувствуется пляска”), и вдохновения, даруемого свыше (“она внушает искусство создания красивых тканей, Персидских ковров, Малайских воздушных покровов, тех одежд, которые в Древнем Египте назывались тканый воздух”). Надмирное, неподвластное человеческой воле так же зависит от этой Музыки, как и творческое начало в человеке» [3].

Поскольку понимание музыки поэтом неотделимо от дуальности его мировосприятия, музыка выступает той силой, которая решает все противоречия окружающего мира и одновременно обу-

словливает взаимосвязь всего сущего, будь то природные стихии¹, человеческие отношения² или творчество³. В целом же наиболее адекватными концепту, рождаемому на пересечении визуального и аудиального, видятся следующие поэтические строки:

*Желанью молви творческое: «Будь!»
Узнаешь счастье в музыке слиянья, –
В расцветных красках вырвется напев,
И мрамор иссечется в изваянье⁴.*

Принимая во внимание художественный опыт К. Бальмонта, обозначим такие визуальные концепты, которые, на наш взгляд, оказываются наиболее значимыми в представленной А. Талашуком визуализации аудиального:

- 1) несущая гармонию духовная сила;
- 2) творчески преобразующее начало жизни;
- 3) потаенно-истинное изваяние смысла.

То обстоятельство, что все эти концепты – знак свидетельства метафизической сути музыки, подтверждается и особой цветовой гаммой, в которой преобладание золотого и красного цветов коррелирует с традиционной для древнерусской иконописи цветовой гаммой. Другими словами, рождаясь исключительно в лоне материальности, т.е. будучи напрямую связанной с зафиксированными на нотной бумаге знаками языка и инструментом, ее исполняющим, музыка, тем не менее, оказывается несравненно больше как отведенного ей в партитуре пространства, так и того музыкального инструмента, которому композитор доверяет воплотить свою мысль.

В. Туракевич. «Melodie d'amour»

Специально заметим, что визуальное воплощение музыки в работе А. Талашука кардинально отличается от образа, который уга-

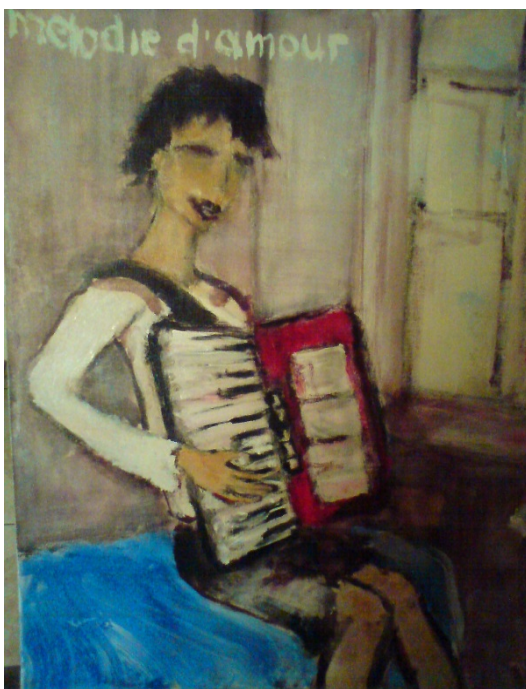
¹ «И дождь прекратился. / И, с Неба идя, / Струилась лишь музыка сна» (стихотворение «Вода»).

² «Из жажды музыки рождается любление, / Влюбленная любовь, томление и боль. <...> / Дай бесконечности! Дай краткому продленья!» (стихотворение «Жажда»).

³ «Так в музыке два дальние рыдания / Струят к душе один рассказ струны» (стихотворение «Неразлучимые»).

⁴ Фрагмент из стихотворения «Змеи».

дывается в картине «Melodie d'amour» В. Туракевича. Несмотря на фрагменты обнаженного женского торса, посредством которого музыка у А. Талашука обретает черты музы художника, ее формы скорее отсылают нашу память к возвышенной плоти античной скульптуры, нежели к телу реальной женщины. Более того, горизонтальное расположение музыки, олицетворяющей спящую женщину, свидетельствует об особых отношениях между творцом и его творением. В данном контексте первый отмечен активным мужским началом, второе – пассивным женским.



Напротив, несмотря на отсутствие в «Melodie d'amour» каких бы то ни было примет обнаженной натуры, играющая на аккордеоне девушка олицетворяет земное чувство, которое рождается при взгляде на ее карминный рот, в полуулыбке губ которого заметен ряд ослепительных зубов. При этом ярко-малиновый цвет музыкального инструмента наряду с позой худенькой, несколько углова-

той фигурки «музыкантши», расположенной на небесно-голубом покрывале постельного ложа, говорит об активности ее созидательной энергии, которую она дарит своим слушателям. В итоге оба женских образа рождают в зрителе ощущение причастности к искусству звуков, с той лишь разницей, что в случае с работой А. Талащука мы можем говорить о музыке тишины, свойственной небесной музыке, тогда как работа В. Туракевича насыщена полнотой звучания музыки земной.

*Из раковины музыка морская,
И музыка из горла соловья.
Условие и краска бытия.
Всегда одна. Всегда везде другая.
В простом венке. Всем жаждам дорогая.
Хотящая промолвить: «Я твоя».*

В. Афанасьев. «Прелюдия Шопена»

Аналогично визуальным пространствам А. Талащука и В. Туракевича за опредмеченным В. Афанасьевым средствами визуализации аудиальным образом, названном «Прелюдия Шопена», стоит семиотический перевод. Однако в данном случае речь идет, скорее, о единстве небесной и земной музыки. Последнее, на наш взгляд, усматривается в наличии точек соприкосновения между музыкой, изначально недоступной человеческому уху в силу того, что она постигается исключительно посредством духа через интеллектуальное созерцание, и музыкой, восприятие которой опирается на физиологию человека. Потому как в отношении небесной музыки, так и создаваемой гением человека музыки земной одинаково приемлемо понятие «гармония». Если в первом случае это гармония сферическая, то во втором – гармония, воплощающая в себе равновесие таких противоположных жизненных сил, как субъективное – объективное, рациональное – иррациональное, внутренне – внешнее и т.п.

Тем не менее принципиальное несовпадение первых двух изображений с визуальным пространством В. Афанасьева заключается не столько в содержании образа, сколько в процессе его создания. Имеется в виду тот факт, что представленный В. Афанасьевым текст – результат эксперимента, осуществленного в рамках цвето-

звуковой теории. Другими словами, подобно электронной музыке, которая создается и исполняется с помощью электронно-акустической и звуковоспроизводящей аппаратуры¹, данная визуализация вызвана к жизни специальным техническим устройством.



На наш взгляд, «звучание» представленного В. Афанасьевым перевода близко по характеру Прелюдии A-dur. В качестве аргументации представленной позиции обратим внимание на следующие моменты:

- форма Прелюдии – период квадратного строения – отражена на уровне многосоставных по цветовым оттенкам блоков;
- в пространстве каждого из них очевидно троекратное повторение одного и того же ритмического рисунка с долгой нотой в конце (ее визуализация осуществляется за счет формы круга, объем

¹ Как правило, в электронной музыке объектом работы компьютера являются не только звуковая ткань и композиция в целом, но и звуковой материал. Другими словами, в качестве атомов звучания оказывается такой акустический материал, который складывается из синусоидных чистых тонов, разного рода шумов – «белых», «цветных» импульсов, щелчков и т.п. Впоследствии этот материал обрабатывается, комбинируясь на уровне многообразных смесей, которые отличаются особой тембральностью, или, что то же, – красочностью звучания.

которого значительно больше, чем все остальные представленные в блоке-такте окружности);

– скопление пересекающихся пучков света приходится на те фрагменты музыкальной композиции, которые отмечены наличием диссонансов.

Коррелируя с таким современным направлением музыкальной культуры, как электронная музыка, форма данной визуализации отвечает не только структуре первоисточника, но и музыкальной ткани Прелюдии, актуализируя присутствующие в ней консонансы и диссонансы на уровне свето-цветовых решений.

Подытоживая вышеизложенное, заметим, что перевод невербального в вербальное и визуальное, равно как и наоборот, с неизбежностью раскрывает новые грани в постижении художественного образа, способствуя состоятельности диалога творца и внимающей ему аудитории, которая обретает статус со-творца.

Использованные источники

1. Баранов А.Г. Когнитивность текста. К проблеме уровней абстракции текстовой деятельности // Жанры речи. Саратов : Изд-во ГосУНЦ Колледж, 1997. Вып. 1. С. 4–12.
2. Вада М. Вступление // Мураками Х. Джазовые портреты: эссе. М. : Эксмо, 2005. 240 с.
3. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта : дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006. URL: dissercat.com/content/muzyka-v-lirike-kd-balmonta (дата обращения: 07.12.2014).
4. Мураками Х. Джазовые портреты: эссе. М. : Эксмо, 2005. 240 с.
6. Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. М. : Радуга, 2001. С. 5–42.
6. Федосюк М.Ю. Исследование средств речевого взаимодействия и теория жанров речи // Жанры речи : сб. науч. ст. / [редкол.: В.В. Дементьев (отв. ред.) и др.]. Саратов, 1997. С. 66–88.
7. Феценко В. Автореѳика как опыт и метод или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и Авангард: Антология. М. : Акад. проект ; Культура, 2006. С. 54–122.
8. Шак Ф.М. Феномен джаза. Краснодар : КГУКИ, 2009. 108 с.

Polina Nevskaya

MUSIC IN ASPECT OF SEMIOTICS TRANSLATION: VERBAL AND NONVERBAL

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 57–69. doi: 10.17223/26188929/6/8

The author of the article considers the transfer of audial (music) in visual (graphics) and verbal (word), revealing a common ground between different types of art. In focus of the scientific interest of the author there are the following works: "Jazz portraits" of H. Murakami, A. Talashchuk's "Music" and V. Turakevich's "Melodie d'amour", "Chopin's Prelude" of V. Afanasyev. The author carries out specifics of the semiotics transfer in a support for Yu. Stepanov and V. Feshchenko's works, and also K. Balmont's creativity devoted to semiotics art. In the conclusion the author notes that experience of semiotics transfer provides deeper comprehension of an essence of artistic creativity.

Keywords: semiotics, verbal, nonverbal, music, creativity, statement.

The used sources

1. Baranov A.G. The cognotype of the text. To the problem of levels of abstraction of textual activity // *Speech genres*. Saratov, 1997, Vol. 1., p. 4-12.
2. Wada M. Introduction // Murakami H. *Jazz Portraits: Essay*. Moscow, 2005.
3. Episheva O.V. Music in the lyrics of K.D. Balmont. Ivanovo, 2006.
4. Murakami H. *Jazz Portraits: Essay*. Moscow, 2005.
5. Nevskaya P.V. Portrait in semiotics space: verbal and non-verbal. Saratov, 2013.
6. Stepanov Yu.S. In the world of semiotics / Yu. S. Stepanov // *Semiotics: Anthology: monograph*. Moscow, 2001, p. 5-42.
7. Fedosyuk M.Yu. The study of the means of speech interaction and the theory of speech genres // *Speech Genres: Collection of articles*. / Saratov, 1997. p. 66-88.
8. Feshchenko V. Autopoetica as an experience and method, or about new horizons of semiotics // *Semiotics and Avant-garde: An Anthology*. Moscow, 2006. p. 54-122.
9. Shak F.M. *The Jazz Phenomenon*. Krasnodar, 2009. 106 p.