



**ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ КАК ПОЛИЛИНГВАЛЬНЫЙ АКТ:  
ЯРОСЛАВ ИВАШКЕВИЧ О ФРЕДЕРИКЕ ШОПЕНЕ**

*Бразговская Елена Евгеньевна*

*д-р филол. наук, доц., профессор кафедры общего языкознания,  
профессор кафедры культурологии,  
Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет,  
614990, Россия, г. Пермь, ул. Сибирская, 24  
E-mail: [elena.brazgowska@gmail.com](mailto:elena.brazgowska@gmail.com)*

**PERCEPTION OF MUSIC AS MULTILINGUAL PROCESS:  
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ ABOUT FRYDERYK CHOPIN**

*Elena Brazgovskaya*

*Doctor of Philological Sciences, Associate professor,  
Professor of General Linguistic Department,  
Professor of the Department of Cultural Studies,  
Perm State Humanitarian Pedagogical University,  
614990, Russia, Perm, Sibirskaya Street, 24*

**АННОТАЦИЯ**

Восприятие музыки происходит как её межсемиотический перевод-вербализация, или широко понимаемый *экфрасис*. Семиотическая асимметрия музыки и естественного языка, разница их репрезентативных потенциалов препятствуют возникновению абсолютных иконических корреляций между оригиналом и переводом. Механизм вербализации музыки рассматривается на материале музыковедческих работ о Ф. Шопене польского писателя и музыковеда Я. Ивашкевича. Семиотические основания экфрасиса – это инвариантная система индексальных знаков, имеющих отношение к структуре музыкального текста и дискурсивной рамке его восприятия. Неизбежная разница вербализаций одного и того же музыкального текста

---

объясняется, как и в художественном переводе, выбором референтов и способов их репрезентации. Говоря о текстах Шопена, Ивашкевич отмечает жанр, последовательность композиционных частей, тональность, характер модуляций, звуковысотный рисунок музыки, паузы и др., одновременно переводя эти указатели в план символических интерпретаций. Ассоциации между балладами Шопена, А. Мицкевича и Ю. Словацкого, символические смыслы, связанные с польскими ландшафтами, личными воспоминаниями Ивашкевича составляют дискурс восприятия Шопена. В отличие от академических музыковедов, Ивашкевич активно использует механизм синестезии, позволяя читателю «видеть» музыку, «ощущать» её в тактильных прикосновениях, воспринимать её «запах». Одна из задач экфрасиса – создать ситуацию, когда читатель за описанием музыки «слышит» её. В итоге, метатекст о музыке становится её иконическим знаком. Особенно это важно для популяризации классической музыки. Анализ экфрасисов музыки позволяет сделать выводы о когнитивно-семиотических основаниях её восприятия. Референтами музыки являются *абстракции* различного рода движений. Музыка выражает чистое время, свободное от пространственной телесности и зафиксированного локуса. Восприятие музыки – когнитивный процесс заполнения лакун (в частности, достройка образа субъектов движений, разметка пространства), основанный на имманентной полилингвальности языковой личности.

### **ABSTRACT**

Perception of music occurs as intersemiotic translation: verbalization (widely understood ecphrasis). Semiotic asymmetry between music and natural language, the difference of their representative potentials prevent the emergence of absolute iconic correlation between the original and the translation. We discuss the mechanism of music verbalization involving research of Polish writer and musicologist J. Iwaszkiewicz about F. Chopin. Semiotics ecphrasis is based on the invariant system of indexical signs related to the structure of the musical text and discursive frame of perception. The inevitable difference between the interpretations of the same

musical text, as in literary translation, due to the fact what kind of structural parameters of the music and how will be represent in verbal language. Speaking about Chopin' texts Iwaszkiewicz noted genre, the structure of the composition, tonality, character of modulations, semantics of pause, etc. At the same time these indices are interpreted and the symbolic aspect. Associations between ballads of Chopin, Adam Mickiewicz and J. Słowacki, symbolic meanings associated with the Polish landscape – all these factors are included in the discourse of Chopin' texts perception. Unlike academic musicologists Iwaszkiewicz actively uses the mechanism of synesthesia, allowing the reader to "see" the music and "feel" it in a tactile touch, to perceive its "smell." One of the tasks of such kind ecphrasis is to create a situation where the reader can "hear" the music. As a result, the verbal metatext becomes the iconic sign of music. This is especially important for the promotion of classical music. Our conclusions relate to cognitive and semiotic bases of music perception. Objects of representation in music – it is abstractions of various kinds of movements. Music expresses the pure time which is free from spatial corporeality and fixed locus. Perception of music is the cognitive process of filling the gaps, based on the immanent multilingualism of person.

**Ключевые слова:** семиотика музыки, вербализация, экфрасис, синестезия, Ярослав Ивашкевич.

**Keywords:** semiotics of music, verbalization, ecphrasis, synesthesia, Jarosław Iwaszkiewicz.

We imagine music translated into visual symbols or images, or into words, language, or literary expression.

*(Kofi Agawu)*

### **Исходные тезисы и понятия**

Целевые установки этой работы связаны с выявлением когнитивно-семиотического механизма восприятия музыки. Речь пойдёт о процессе перекодирования музыкальной ткани в знаки других языков семиосферы

(прежде всего, вербального). Этот процесс – широко понимаемый *экфрасис* – можно рассматривать как вид межсемиотического перевода, позволяющего репрезентировать формально-семантические особенности музыки в пространстве вербальных и визуальных метатекстов [1; 2; 9; 23, p. 265, 267]. Межсемиотический перевод является обязательным условием восприятия любого языка и текста культуры. Так, интерпретации визуальных текстов и музыки осуществляются через посредство вербального языка [7, p. 27]. Интерпретирующий перевод есть ведущий принцип и механизм семиосферы, её «двигатель», запускающий процессы смыслообразования и текстопорождения [5, с. 254, 268].

Парадоксальность вопроса о том, *как возможно восприятие музыки*, связана, прежде всего, с репрезентативными возможностями этого языка. Референтами музыки являются *абстракции* различных движений, среди которых пространственные перемещения физических тел, звуки физического мира (звуковые волны), эмоциональные процессы и др. Звуковой рисунок движений («жестов» музыки) дан слушателю в отрыве от того, кто их совершает: песня птицы – вне самой птицы, состояние грусти – вне того, кому грустно. Абстрактность референтов музыки – причина её семантической неопределенности. С одной стороны, в актах восприятия музыки происходит достройка референта: по траектории и характеру движения человек способен конструировать образ того, что движется. Так, считается, что в программных текстах романтизма *иконически* отображаются человеческие эмоции и звуки природы (репрезентация бури, ветра, течения реки и др.). На самом деле, это ощущения и эмоции как таковые, не связанные напрямую с конкретным человеком или конкретным локусом. Программная музыка только создаёт условия для узнавания эмоций и звуков физического мира, побуждая слушателя обращаться к пространству своей памяти. Именно эту особенность музыки имел в виду С. Малларме, когда говорил, что поэзия может учиться у неё «обозначать, не называя» [27, p. 8].

Гораздо сложнее протекает процесс восприятия так называемой абсолютной музыки, в которой *символизируются* универсальные представления о мироздании. Так, в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» репрезентируются идеи о сотворении мира из первобытного хаоса. Референтами этой музыки являются «чистые формы», в которых нет следа «никакой сцены, никакого объекта, никакого факта», «никакого буквального содержания» [4, с. 187]. Из этой посылки ряд исследователей, занимающихся семиотикой музыки, выводят положения о семиотической автономности музыки (её непереводаемости на другие языки культуры) и отсутствия у неё семантики [10; 11]. Ср. с замечанием польского поэта и писателя Ярослава Ивашкевича о Баркароле Шопена:

То, что составляет сущность этого произведения, не может получить воплощение ни в каком другом языке. Слушая Шопена, мы размышляем, в чем его магия, и раз за разом вынуждены сказать себе: эта музыка находится за границей словесных определений. Писать о музыке как таковой – безнадежное занятие. Ее надо просто слушать, так же, как и на картину – только смотреть [15, с. 10; 17].

В этом контексте тем более интересно, что вторая сторона творчества Ивашкевича (работы по истории музыки и музыкально-критические этюды) связана с попытками вербализации музыки, в том числе и Ф. Шопена. Эти работы и станут далее предметом непосредственного анализа. Все переводы с польского языка принадлежат автору статьи.

### **Ивашкевич и Шопен**

Несколько замечаний о том, чем обоснован выбор текстов Я. Ивашкевича. В польской (и мировой) культуре Ивашкевич – один из немногих *писателей*, кто имел непосредственное отношение к *академической музыке*, которая была для него столь же естественным языком, как и художественное слово. Последнее положение приобретает особую значимость в контексте размышлений о семиотической природе восприятия музыки. Его основание –

многомерный изоморфизм между структурно-семантическими параметрами музыкального текста (композиционной формой, мелодическим и гармоническим рисунками и др.) и их *словесным* воплощением. Вербальный перевод музыки, помимо ее адекватного отображения, в идеале, должен обладать и атрибутом *musica literaria* (звучать, как музыка). Подобная операция под силу лишь языковой личности, свободно владеющей несколькими языками культуры: человеку, для которого межсемиотический перевод – не единичный опыт, а сфера повседневных занятий.

Ивашкевич получил профессиональное музыкальное образование, совмещая учебу в Киевской консерватории по классу фортепиано (1912–1918 годы) с достаточно активной исполнительской, музыковедческой и композиторской практикой. В частности, он автор двух сонат для фортепиано, поэмы для двух фортепиано, цикла песен на слова Р. Киплинга и других сочинений. Возможно, что Ивашкевич сделал выбор между профессиональным занятием музыкой или поэзией в пользу литературного творчества случайно, под влиянием неосторожного замечания Кароля Шимановского (родственника и друга Ивашкевича) о его сочинениях:

«Подумай, разве не так обстоит дело, что ты просто хочешь высказаться, а то, что хочешь высказаться именно в музыке, просто ошибка. Не лучше бы было, если бы ты всерьез взялся за перо?» [21, s. 35].

Музыка навсегда осталась лейтмотивом всей жизни писателя: «Вальс Брамса As-dur – лейтмотив моей жизни» [22, s. 148]. Оставив исполнительскую практику и занятия музыкальной композицией, он стал писать о музыке, сделав ее персонажем практически всех своих прозаических текстов. Как и сам автор, его герои воспринимают мир сквозь призму музыки: живут музыкой, мыслят её категориями. Упомяну в этом контексте «Музыкальные рассказы» Ивашкевича (“Opowiadania muzyczne”), пьесу «Лето в Ноане» (“Lato w Nohant”), роман «Слава и хвала» (“Sława i chwala”) или последнее сочинение – поэтический сборник «Музыка вечером» (“Muzyka wieczorem”).

Однако музыка для писателя – это еще и предмет исследовательского интереса. Ивашкевич – автор трёх монографических работ о К. Шимановском, Ф. Шопене, И.С. Бахе [14; 17; 21]. Его статьи о музыке и «послесловия» к филармоническим концертам выходили в польских журналах “Wiadomości Literackie”, “Muzyka Polska”, “Nowa Kultura” и др. В 1958 году Ивашкевич выступал на радио с циклом бесед «Мои музыкальные воспоминания».

Музыковедческие статьи Ивашкевича при жизни автора не получили широкого резонанса среди профессионального сообщества. То же касается и его книг о Шопене и Бахе: на родине писателя они по-прежнему воспринимаются скорее как художественные биографии. За пределами Польши неизвестность Ивашкевича как теоретика музыки и музыкального критика объясняется, прежде всего, отсутствием переводов его работ. В том числе они не знакомы и русскоязычному читателю. В самой же Польше, возможно, ещё и тем, что стилистически они выходят за границы собственно музыковедческого анализа в область *homo universalis* – истории идей и художественных стилей. Так, говоря о красоте музыки, Ивашкевич ищет ее обоснование в пространстве платоновских сущностей – априорных источников композиционных структур и гармоний:

«Музыка есть символ самой жизни, сущностная основа бытия» [16, s. 18].

Или:

«Мазурка Шопена существует в вечности в виде одной из бесконечных математических комбинаций. Подобно этому, купол собора св. Петра также воспринимается мною как утверждение и подтверждение математической природы красоты. И даже если бы исчез он и сам человек, математические величины как абсолютные идеи продолжали бы свое вечное бытие» [20, s. 16–17].

Ивашкевич осознавал, что академические музыковеды будут относиться к его работам с определенной степенью подозрительности, ведь основанием анализа является не только материя музыки, но и такой размытый параметр, как субъективный метафизический опыт:

«<...> в моменте восприятия музыки мы на мгновение приоткрываем пространство метафизики, но это позволяет нам понять значение слова “вечность”» [15, s. 378–397].

Ивашкевич отмечает ещё один «недостаток» своего подхода: «Может, это плохо, что я так по-литературному интерпретирую музыку» [20, s. 16–17, 112]. В контексте современной когнитивистики «литературность» не что иное, как возможность визуализации семантики музыки, то есть один из способов её познания.

Наиболее известные статьи и письма Ивашкевича о музыке собраны в издании “Dzielnictwo Chopina i inne pisma muzyczne” [15]. Большая их часть посвящена Шопену, с музыкой которого его связывают особые отношения: со звуками Мазурки *gis-moll* в исполнении мамы Шопен вошел в его жизнь, став постоянным собеседником и спутником. «Порой возникало ощущение, – пишет Ивашкевич, – что я уже пресытился его звуками, и хочется какой-то новой и современной музыки. Но стоит только услышать Шопена, и сердце бьется, как в детстве, и открывается какое-то другое пространство жизни – чувства, мысли, тоски по Раю, из которого нас изгнали, по невозможности сделать идеальное реальным, по ощущению единения с Богом. Мы ничего не знали бы об этом пространстве, если бы не его музыка» [15, s. 9].

С Шопеном связаны чудесные ассоциации: вот дно неба, отраженное в водной глади, воспоминания и тревоги молодости, первое ощущение всеисильности и всеохватности Бога. В Баркароле лодка плывет по чернильной глади воды, а в это время наша душа обретает свободу от тела, и Смерть, или Ничто, перестает нас страшить [15, s. 10].

Шопен открывает двери в пространство универсального и надындивидуального, где существуют истоки и инварианты всего бесконечного многообразия жизни. В его музыке писатель слышит пантеистическое единение с миром или, скорее, «принятие» мира, в котором печаль и трагедия – более частые гости, нежели радость и триумф. Для Ивашкевича это сущность не только шопеновской музыки,



но и собственного отношения к жизни. О принятии мира, согласии с ним как осознанном понимании неизбежности и необходимости боли, страданий, смерти в жизни человека – один из последних текстов писателя, повесть “Sérénité”:

«<...> я не могу перевести вам это слово sérénité. Оно говорит о тихой погоде и одновременно внутреннем прояснении и успокоении... Да, лучше всего определять это слово через «успокоение», хотя sérénité совсем не предполагает какую-либо изначальную тревогу <...>. <...> наши с вами жизненные пути вели нас к успокоению, к принятию мира, к sérénité [18, s. 84–85].

В этой повести Шопен ни разу не упоминается, но диалог с его музыкой – ее семантические и стилистические истоки.

### **Вербализация музыки: семиотические основания экфрасиса**

Говоря о коммуникативной функции музыки, Ивашкевич использует ряд однокоренных польских лексем, подчёркивая неслучайность их сближения в данном дискурсе: *wyraz* (слово), *wyrażać* (выражать), *wyraźnie* (выразительно, определённо). Музыка, как и слово, *wyraża*, говорит с нами, выводит за пределы звучания в пространство души, сознания, жизни. «Выражение всегда было целью Шопена, назначением его искусства» [14, s. 129].

Степень осознанного, не интуитивного понимания музыки определяется не только знанием формально-грамматических закономерностей и конвенций этого языка культуры, соотносимых с историко-культурным контекстом, но также и возможностями перекодирования знаков музыки в знаки вербального языка. Интерпретируя Ноктюрн *cis-moll* op. 27 nr 1, Ивашкевич отмечает: если ноктюрны Дж. Фильда, оказавшего несомненное влияние на Шопена, являются классическим образцом этого жанра (ночная песнь, мечтания о любви), то шопеновский ноктюрн имеет иную семантику. Здесь грезы о другой возлюбленной: родине, Польше. Ноктюрн открывается образом равнины, по которой стелется чуть слышно, словно про себя напеваемая,

мелодия. В 29 такте в темноте этого одиночества и покоя зарождается тревожащее нас движение, в котором ненадолго проступят черты гордого и торжественного полонеза. А потом в октавном пассаже, стремящемся вниз, в пропасть (шопеновское обозначение – *con forza*) образ восставшей родины вновь растворится в тишине равнины. И в последних тактах придет удивительное состояние *calando*, в котором звучание будет становиться все слабее, все тише, пока не сольется с молчанием и небытием [14, s. 130–131].

Сам факт возможности такого описания уже говорит о том, что восприятие / интерпретация музыки происходит как акт ее вербализации (эксплицитной или имплицитной). В этом месте рассуждений неизбежно возникает серия вопросов, касающихся переводимости музыки и семиотических условий, обеспечивающих возможность ее экфрасиса. Ивашкевич неоднократно отмечает: музыка всегда больше своих описаний, и ни один экфрасис не в силах вобрать ее в себя. Верно, что семантика музыки актуализируется в слове. Однако ни одно вербальное описание не в силах стать идеальным иконическим знаком для звуковой ткани, которая живет и дышит по собственным законам, «высвобождаясь из плена любых попыток заключить её в слова» [26, p. 31].

За аксиомами о непереводаемости музыки для Ивашкевича стоит осознание того, что экфрасис в меньшей степени направлен на повторение слышимого. Семиотическая асимметрия музыки и естественного языка, разница их репрезентативных потенциалов препятствуют возникновению абсолютных иконических корреляций между звуковым оригиналом и вербальным переводом. Одна из задач экфрасиса – создать ситуацию, когда читатель за описанием музыки «слышит» музыку, когда кажется, что словесный текст о музыке и есть она сама. Думается, что особенно это важно для популяризации классической (академической) музыки, ведь успешный экфрасис обязательно вызовет у читателя желание услышать оригинал.

Эффект наложения словесной ткани на звуковую материю создаётся системой «опорных точек», которыми фиксируются формальные особенности музыкального текста, движение его сюжета, смены эмоциональных состояний.

Эти точки можно считать семиотическими основаниями экфрасиса, предопределяющими его индексально-иконический характер. На первый взгляд кажется, что система опорных точек – оснований экфрасиса – определяется индивидуально каждым его создателем. На самом деле, это достаточно инвариантная система, а неизбежная разница вербализаций одного и того же музыкального текста объясняется, как и в художественном переводе, выбором того, что именно в структуре музыкального текста подвергается вербализации, и вариативностью интерпретаций. В дальнейшем анализе я буду исходить из следующих положений, инвариантных для любого вида межсемиотического перевода:

- вербализация музыки – это процесс, включающий перевод знаков как элементов внутренней структуры текста и знаков, имеющих отношение к затекстовым структурам (сфере интертекста, отношений с другими текстами семиосферы);

- характер и способ вербализации музыки отражают универсальную структуру восприятия, основанного на бинарности иконического образа и индекса (бинарности недискретного и дискретного).

Семиотика описания музыки у Ивашкевича связана с актуализацией всех составляющих музыкального текста как знака-триады. Он пишет о звучании и структуре музыки (носителя знака), семантике референта (внемзыкальных структурах) и смысле музыки (её прагматическом компоненте). Далее я схематично представлю все эти составляющие. Схематично, поскольку непосредственная задача этого раздела связана не столько с «техникой» экфрасиса, сколько с иной семиотической проблемой – *многоканальностью восприятия музыкального текста*. Кажется, что сущность вербального экфрасиса состоит в переводе музыки на язык слов. Однако очевидно, что для восприятия музыки человек использует пучок, спектр семиотических систем с различным потенциалом репрезентации: языки визуальной коммуникации (жестов, живописи, природных ландшафтов), язык запахов, тактильных прикосновений и др.

Начту с анализа контекста, который Ивашкевич предлагает в качестве фоновых, или *дискурсивных рамок восприятия* Шопена (о проблеме дискурса музыки см. [25]), отмечая, что в знаках его музыки («аккордах, пассажах, модуляциях») закодировано то, что, казалось бы, лежит вне её, однако в ней выражено. Прежде всего, музыка Шопена существует в тесном контакте с человеческим сердцем, она «стенографирует наши чувства и эмоции» [21, s. 378].

В систему «внемузыкальных элементов» Ивашкевич включает, например, зыбкие ассоциации между балладами Шопена, А. Мицкевича и Ю. Словацкого [15, s. 14–16]. Также это польские ландшафты. В музыке Шопена явлена не до конца осознанная им связь со средой, из которой он вышел, с пейзажем, окружавшим его детство. Нигде так остро и глубоко не воспринимается музыка Шопена, как в скромном мазовецком локусе – Желязовой Воле. Только здесь чувствуешь себя один на один с Шопеном [15, s. 67–74]. Подобно этому контекстом восприятия музыки Дебюсси становится воздух Франции – свет, отражающийся от земли и преломляющийся в облаках. Именно отсюда берет начало семантическая неопределённость секунд Дебюсси: какими словами обозначить их цвет и печаль? [15, s. 68].

В дискурсивное пространство, в котором происходит актуализация музыки Шопена, Ивашкевич включает и личные воспоминания. Так, Вальс *a-moll* Шопена связан, прежде всего, с детством: его часто играла мама, и его настроение – погодный день осени, грусть, запах и звук опавших листьев под ногами [15, s. 522].

Язык Шопена, отмечает Ивашкевич, имеет много общих черт с языками его современников – Дж. Филда, И.Н. Гуммеля, И. Мошелеса [14, s. 129]. Этот момент также становится пресуппозицией интерпретации его музыки. Однако Ивашкевич соглашается с мнением К. Шимановского: Шопен, как и Моцарт, относится к композиторам, у которых экстрамузыкальный фон

восприятия очень низок, а следовательно, его можно просто вынести за скобки [15, s. 14].

Репрезентируя собственно структурные параметры музыки Шопена, Ивашкевич вербализирует модуляции, звуковысотный рисунок музыки, паузы, последовательность композиционных частей текста, отмечая их смысловой потенциал. Вот, например, замечания о семантике шопеновских тональностей и модуляциях как знаках эмоционального состояния самого композитора:

«Поражает блуждание Шопена от тональности к тональности. В его текстах отражается так характерное для него самого отсутствие спокойствия. Нет такого места, где бы самому Шопену было хорошо. И потому ни одна идея никогда не ассоциируется у Шопена с определённой тональностью» [15, s. 11].

Модуляции Шопена создают эффект постоянной текучести, оторванности от земли, отсутствия гравитации – неизменной точки, которая воспринималась бы как статичный центр композиции. (Иной точки зрения придерживался О. Мессиа́н, утверждавший, что модуляции у Шопена имеют исключительно колористический характер) У других же композиторов, например Рамо, переходы в другую тональность лишь на время отклоняют нас от основного пути, предуготовлявая неизбежное возвращение домой, в тонику: T–D–S–T. А вот Баркарола (что редко у Шопена) развивается на проникновенно красивой подкладке Fis-dur. Эта тональность набрасывает на всё произведение темно-зеленый плащ, который смягчает боль и страдания [15, s. 10].

Механизм вербальной актуализации категорий и отдельных элементов музыкального языка основан на дополнительности индексального указания (тональность Fis-dur, обозначение интервальных скачков и др.) и иконического образа, «картинки», что позволяет входить в музыку, делать ее доступной не только для слухового, но и визуального, тактильного и даже обонятельного восприятия. И это не случайно, поскольку человек вписан в мир всеми органами чувств и для каждого канала восприятия ему даны различные языки как системы взаимодействия с реальностью. Получается, что успешность восприятия музыки как одного из самых абстрактных языков культуры

напрямую связана с числом используемых для её интерпретации семиотических систем.

Так, Ивашкевич пишет: первые такты Баллады f-moll подобны стволам деревьев в Железовой Воле, стоящим прямо и отчётливо. Простая тема этой Баллады отражает саму себя, редуцируется и, уменьшаясь, звучит вдали, как эхо. Визуальный аналог этого шопеновского текста – картины Клода Лоррена, где острый луч света в приоткрывшейся вуали туч, как вздох души, отражается в холодно-голубом пространстве от застывших и молчаливых одиноких скал. И эта внезапно обнажившаяся метафизическая подкладка бытия (*Urelement*, «зимний холод забытого рисунка») заставляет нас вздрогнуть [19, s. 64].

В *Larghetto* Концерта f-moll первый аккорд в As-dur звучит как открывающаяся дверь в обитель спокойствия и любви [14, s. 86].

Арпеджии Баркаролы пахнут, словно вода летом в сумраке Железовой Воли, а обозначение *dolce sfogato* имеет прямое отношение к лёгкому и прозрачному воздуху этого локуса. В Баркароле Шопен рисует пейзаж, похожий на пейзажи у Дебюсси. Здесь вода и лес лишены отчетливости контуров. Такой пейзаж – сублимация различных состояний, но, в итоге, это высшая точка в достижении реализма [15, s. 11].

Все эти примеры свидетельствуют об одном: процесс вербализации музыки, на самом деле, скрывает в себе *синестезию* как дополнительную языков культуры. Я не упомянула ещё один язык, используемый для проникновения в сущность музыки, – язык жестов, связанный с телесностью человека. Тело человека – непосредственный инструмент актуализации текста, созданного композитором. Исполнительская практика немислима без телесности в широком понимании. В этом контексте Ивашкевич неоднократно размышлял об Артуре Рубинштейне, вспоминая римские концерты уже очень пожилого пианиста:

В старости он отошёл от внешней виртуозности и играл, словно для себя одного. При исполнении d-moll-ного концерта Брамса во время большого

вступления оркестра, когда его руки еще лежали на коленях, на лице отражались воспоминания всей жизни, которую он пролистывал в обратном направлении вплоть до нашего с ним знакомства в юности, до украинской Тимошовки и Варшавы. И потом все это возникло под его пальцами во второй части концерта, отделяясь от самого Рубинштейна, обретая самостоятельное бытие [20, s. 109–110].

Однако телесность задействована и в восприятии музыки, которая, в буквальном смысле, пропускается сквозь тело человека, его мышцы и нервные окончания. Именно на этом основана теория «жеста музыки» [Hatten; Almen]. Жест музыки – это движение, вернее, движущаяся картина. Её видит внутренним зрением человек, слушающий музыку. Получается, что восприятие музыки связано с ментальным конструированием нарратива, в котором «персонажи» совершают жесты-движения:

«Одно из самых интимных музыкальных признаний Шопена – Вальс *cis-moll* (ор. 64 № 2). После каждой его части – первой и третьей, укрывающих нас безнадежной печалью, и средней части со спокойной широкой мелодией (*Des-dur*) – приходит быстрый ниспадающий рефрен, который говорит: “Грустно ведь, правда? А мне все равно, а мне все равно, пусть будет, что будет...”. И этот взмах руки замирает где-то там, вверху; и снова рефрен, все более быстрый, все более механичный, без слов пианиссимо повторяющий “мне все равно...”. А ведь ясно, что не все равно, и правдой оказывается пронзительная печаль вальса, его совсем не танцевальный, вновь и вновь возвращающийся рефрен-ритурнель [14, s. 177–178].

Сознание обнаруживает аналогию между повторением одной и той же ниспадающей мелодической фигуры и взмахом руки, замирающим в верхней точке (у Шопена это обозначено паузой). Именно этот мелодический рисунок создаёт ощущение безысходности: «мне все равно, пусть будет, что будет». Ивашкевич включает в экфрасис и соответствующий фрагмент нотного текста, позволяя читателю без музыкального образования «увидеть» в графической линии этот ниспадающий рисунок («быстрый ниспадающий рефрен»),

а следовательно, и действительное присутствие в музыке значений, актуализированных в слове.

Интересно, что в художественных текстах Ивашкевич использует прием обратного перевода, когда отсылка к звуковому жесту усиливает точность вербальной репрезентации:

«Оборванные ветром листья – особенно теперь, осенью – всегда оставляют впечатление какого-то вдохновенного подъема, взлета, словно они танцуют и сами себе подыгрывают, а из их точно вырезанных контуров выделяется музыка – зовущая, неостановимая, как в отдыхе фавна у Дебюсси» [18, s. 62].

Или:

«Конец мира виделся ему как фарандола в тональности C-dur, как совершенное и окончательное разрешение фальшивого аккорда, любых противоречий. Как отрицание смерти [18, s. 123].

### **Восприятие музыки в контексте принципа дополнительности**

С семиотической точки зрения, все виды искусств противопоставлены по степени своих репрезентативных возможностей. Так, живопись ограничивает существование отображенных референтов рамками минуты «сейчас». В итоге, вещь, лишенная возможности изменяться во времени, пребывает в одной и той же точке пространства. Восприятие картины основано на возможности перехода от зафиксированного жеста (знака движения) к иллюзии движущегося объекта. В этой операции восстанавливается бинарность пространственной и временной составляющих мира.

Музыка, напротив, пытается выразить чистое время, свободное от пространственной телесности и зафиксированного локуса. Но восприятие звучащего музыкального текста происходит как когнитивный процесс заполнения лакун – достройки отсутствующих в акте речи каналов информации. Сознание переводит последовательности звуков в серии образов, число которых вариативно, поскольку определяется как особенностями музыкального текста, так и семиотическим потенциалом слушателя. Музыку



можно «видеть», создавая внутренним зрением топологический звуковысотный рисунок движения (чёрно-белый или цветной). Музыку можно «ощущать» в тактильных прикосновениях, говорить о степени плотности ее фактуры, температуре её поверхности, воспринимать её «запах». В итоге, интерпретация музыки основана на *синестезии, дополнительности* языков культуры, где слуховой канал передачи информации выступает как реальный, а визуальный, тактильный, обонятельный – как отсутствующие в непосредственной коммуникации, но конструируемые сознанием.

Несколько заключительных замечаний, касающихся семиотического механизма синестезии и её функции в восприятии музыки. Дополнительность языков культуры осуществляется при посредническом и организующем участии вербального языка. Экфрасис музыки рождается как результат словесного перевыражения звуковых, визуальных, тактильных образов. В этом смысле, вербальный язык организует семантику музыки, создает рамку ее восприятия (*framing language*) в пространстве иного, теперь уже словесного, носителя [13, p. 19–51]. Так в практике восприятия музыки мы наблюдаем в действии лотмановский принцип полилингвальности семиотического пространства культуры. Одновременно синестезия языков дает возможность создавать иконические представления, расширяя число возможных референтов музыки до ситуаций, имеющих не только временные, но и пространственные координаты. Так «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» [6].

Семиотика музыки не ставит вопрос о точности экфрасиса – возможности действительного перевыражения музыки в вербальном языке, поскольку любой перевод предполагает неизбежные трансформации материи и смысла. Об этом и Я. Ивашкевич: сущность музыки Шопена невозможно передать словами или запечатлеть в картине; она пребывает только в самой музыке в качестве некой абсолютной и до конца непостижимой величины [15, s. 10]. Об этом же

и Э. Тарасты: как чистая экзистенция, музыка должна изучаться в рамках экзистенциальной семиотики (*existential semiotics*) [28, p. 14].

Вербальный экфрасис – не иконическое воспроизведение музыки, но знак, обеспечивающий ее актуализацию в нашем сознании:

«Словесный нимб ничего не меняет в самой музыке, но влияет на её восприятие: в необозримом спектре смысловых излучений, исходящих от музыкальной интонации, <...> слово *именует* музыкальный образ и тем самым конкретизирует ту сферу, куда устремлена фантазия композитора» [3].

Это положение верно в отношении вербальных переводов с любых языков культур. Ср.: Сезанн также не рисовал деревья, а создавал для нас ощущение их присутствия [24]. Еще раз повторю: коммуникативная успешность экфрасиса музыки напрямую определяется числом языков культуры, используемых для ее описания. В этом контексте интересно, что полилингвальные экфрасисы Ивашкевича предваряли когнитивно-семиотические исследования, связанные с восприятием музыки [29].

### **Список литературы:**

1. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. – 2014. – № 1. – С. 30–47.
2. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как семиотическое приключение // Филолог. – 2014. – Вып. 26 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_26\\_554](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554) (дата обращения: 10.10.2015).
3. Зенкин К. Слово в музыкальном мире Мессиаена как знак «божественного присутствия» // Израиль XXI / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: [http://www.21israel-music.com/Messiaen\\_slovo.htm](http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm) (дата обращения: 03.10.2015).
4. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства / пер. с англ. С.П. Евтушенко. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

5. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2010. – 704 с.
6. Юсупова И. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой для журнала «Музыка и Время» / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (дата обращения: 03.10.2015).
7. Agawu K. Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music. – Oxford University Press, 2008. – 352 p.
8. Almen B. Theory of Musical Narrative. – Bloomington: Indiana University Press, 2008. – 248 p.
9. Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. – Hillsdale, NY: Pendragon, 2000. – 667 p.
10. Cross I. Music and Meaning, Ambiguity and Evolution // Musical Communication. – 2005. – P. 27–43.
11. Guetzalski K. O niejęzykowym charakterze muzyki // Filozofia muzyki. Studia / pod red. K. Guetzalskiego. – Kraków: Musica Jagellonica, 2003. – S. 94–113.
12. Hatten R.S. Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. – Bloomington: Indiana University Press, 2004. – 376 p.
13. Innis R.S. Pragmatism and the Forms of Sense: Language, Perception, Technics. – Pennsylvania State University Press, 2010. – 280 p.
14. Iwaszkiewicz J. Chopin. – Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. – 262 s.
15. Iwaszkiewicz J. Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. – 444 s.
16. Iwaszkiewicz J. Dzienniki 1956–1963. – T. II. – Warszawa: Czytelnik, 2010. – 661 s.
17. Iwaszkiewicz J. Jan Sebastian Bach. – Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1985. – 108 s.
18. Iwaszkiewicz J. Ogrody. – Warszawa: Czytelnik, 1974. – 125 s.
19. Iwaszkiewicz J. Podróże do Polski. – Poznań: ZYSK I S-KA Wydawnictwo, 2005. – 322 s.

20. Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. – 263 s.
21. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. – Krakow: PWM, 1986. – 108 s.
22. Iwaszkiewicz J. Wiersze. – T. I. – Warszawa: Czytelnik, 1977. – 433 s.
23. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1992. – 320 p.
24. Kutschke B. Music and Other Sign Systems // Journal of the Society for Music Theory. – Vol. 20. – № 4, December 2014 / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html#AUTHORNOTE1> (дата обращения: 09.09.2015).
25. Nattiez J.J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music / trans. Carolyn Abbate. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990. – 288 p.
26. Neubauer J. The Emancipation of Music from Language: Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. – New Haven, CT: Yale UP, 1986. – 108 p.
27. Prieto E. Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative. – Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2002. – 322 p.
28. Tarasti E. Existential Semiotics. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001. – 405 p.
29. Tarasti E. Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin-Boston: Gruyter, 2012. – 480 p.

### **References:**

1. Brazgovskaia E.E. Verbalization of the music as an inter-semiotic transaction. *Kritika i semiotika*. [Criticism and semiotics], 2014, no. 1, pp. 30–47 (In Russian).
2. Brazgovskaia E.E. Verbalization of the music as a semiotic adventure. *Filolog*. [Philologist], 2014, ed. 26. Available at: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_26\\_554](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_26_554) (accessed: 10 October 2015).

3. Zenkin K. The word in the music world as a sign of Messiaen's "divine presence". *Izrail' XXI*. [Israel XXI]. Available at: [http://www.21israel-music.com/Messiaen\\_slovo.htm](http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm) (accessed: 03 October 2015).
4. Langer S. *Philosophy in a new key. Research symbolism of reason, ritual and art*. Moscow, Respublika Publ., 2000. 287 p. (In Russian).
5. Lotman Iu.M. *Semiosphere*. St.Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2010. 704 p. (In Russian).
6. Iusupova Interview with composer Irina Yusupova for the magazine "Music and Time". Available at: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (accessed: 03 October 2015).
7. Agawu K. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press, 2008. 352 p.
8. Almen B. *Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008. 248 p.
9. Bruhn S. *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, NY Pendragon, 2000. 667 p.
10. Cross I. Music and Meaning, Ambiguity and Evolution. *Musical Communication*, 2005, pp. 27–43.
11. Guetzalski K. O niejęzykowym charakterze muzyki. *Filozofia muzyki. Studia*. Kraków, Musica Jagellonica, 2003. pp. 94–113.
12. Hatten R.S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press, 2004. 376 p.
13. Innis R.S. *Pragmatism and the Forms of Sense: Language, Perception, Technics*. Pennsylvania State University Press, 2010. 280 p.
14. Iwaszkiewicz J. *Chopin*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1976. 262 p.
15. Iwaszkiewicz J. *Dziedzictwo Chopina i inne szkice muzyczne*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. 444 p.
16. Iwaszkiewicz J. *Dzienniki 1956–1963, vol. II*. Warszawa, Czytelnik, 2010. 661 p.

17. Iwaszkiewicz J. Jan Sebastian Bach. Kraków, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1985. 108 p.
18. Iwaszkiewicz J. Ogrody. Warszawa, Czytelnik, 1974. 125 p.
19. Iwaszkiewicz J. Podróże do Polski. Poznań, ZYSK I S-KA Wydawnictwo, 2005. 322 p.
20. Iwaszkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008. 263 p.
21. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Krakow, PWM, 1986. 108 p.
22. Iwaszkiewicz J. Wiersze, vol. I. Warszawa, Czytelnik, 1977. 433 p.
23. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.
24. Kutschke B. Music and Other Sign Systems. Journal of the Society for Music Theory, vol. 20, no. 4, December 2014. Available at: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.4/mto.14.20.4.kutschke.html#AUTHORNOTE1> (accessed: 09 September 2015).
25. Nattiez J.J. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton, NJ Princeton University Press, 1990. 288 p.
26. Neubauer J. The Emancipation of Music from Language: Departures from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven, CT Yale UP, 1986. 108 p.
27. Prieto E. Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative. Lincoln, NE University of Nebraska Press, 2002. 322 p.
28. Tarasti E. Existential Semiotics. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001. 405 p.
29. Tarasti E. Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin-Boston, Gruyter, 2012. 480 p.