

*Н. Ф. Щербак**

**ИГРА СО ВРЕМЕНЕМ И МУЗЫКАЛЬНОСТЬ НАРРАТИВА
В РОМАНЕ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ «РАЙСКИЙ САД»
(THE GARDEN OF EDEN)**

В статье приводятся результаты исследования текста романа Хемингуэя «Райский сад» и обсуждаются основные концепты, которые влияют на формирование пространственно-временных систем художественного текста. Данные концепты отражают своеобразие послевоенной прозы в общем и особенности прозы Э. Хемингуэя в частности. Проза Хемингуэя отличается телеграфным стилем, краткостью, для данного художественного нарратива характерны музыкальность, пристальное внимание к мельчайшим языковым нюансам. Речевые искажения, которые использует Хемингуэй, сходны с теми принципами организации музыкального пространства, которые используют современные музыканты пост-авангарда и которые применяются в музыке пост-спектрализма. Языковые искажения и другие концепты являются частным случаем реализации обратной перспективы, применяемой для произведений наивного искусства и иконописи. Такие концепты, как аккумуляция, мультипликация, форма с окнами, генетическая трансформация, зарождение музыки из тишины, которые влияют на формирование взглядов на современную музыку и определяют ее специфику, также применимы для анализа позднего творчества Хемингуэя.

Ключевые слова: пространственно-временные системы, полифония, аккумуляция, мультипликация, музыка пост-спектрализма, тишина, форма с окнами.

Shcherbak N. F.

*GAMES WITH TIME AND THE MUSIC OF THE NARRATIVE
IN THE NOVEL BY E. HEMINGWAY THE GARDEN OF EDEN*

The article presents the results of a study of the text of Hemingway's novel *The Garden of Eden* and discusses the main concepts that influence the formation of spatial and temporal systems of literary text. These concepts reflect the originality of post-war prose, in general,

* Щербак Нина Феликсовна — канд. филол. наук, доц. каф. английской филологии и лингвокультурологии, С.-Петербургский гос. ун-т; n.sherbak@spbu.ru

Shcherbak N. F. PHD, Associate prof.; English Department, St Petesburg State University; n.sherbak@spbu.ru

and the features of Hemingway's prose, in particular. Hemingway's prose is distinguished by its telegraphic style, brevity, and musicality, close attention to the smallest linguistic nuances, also for this artistic narrative. The speech distortions that Hemingway uses are similar to the principles of organizing musical space that modern post-avant-garde musicians use, applied in post-spectralist music. Linguistic distortions and other concepts are a special case of the realization of the reverse perspective used for works of naive art and icon painting. . Concepts such as accumulation, animation, form with windows, genetic transformation, the emergence of music from silence, which influence the formation of views on modern music and determine its specifics, are also applicable to the analysis of Hemingway's late work.

Keywords: space-time systems, polyphony, accumulation, animation, spectrality, silence, form with windows.

1. СООТНЕСЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ФИЛОСОФИИ, МУЗЫКЕ И ЛИТЕРАТУРЕ

Исследование проблематики времени в романах Хемингуэя становится одним из важнейших направлений, поскольку связана с изучением относительности времени, столь характерного для исследовательского фокуса XX в. и столь необходимого для изучения творческого сознания. Работы о. П. Флоренского, Б. А. Успенского, Ю. М. Лотмана, Е. В. Падучевой, Ж. Женетта, А. Ж. Греймаса рассматривают пространственно-временной континуум с разных точек зрения, но их объединяет взгляд на время и пространство с позиций теории Эйнштейна, которая ставит под сомнение исключительность линейной трактовки времени. Данные теории направлены на объяснение феномена времени и его рецепции в искусстве, философских науках и художественных произведениях.

Для традиционного нарратива XIX в. характерна последовательность повествования, движение от прошлого к настоящему. Такая трактовка времени называется «стрелой времени». Для литературы XX–XXI в. оптика взгляда на время принимает совершенно новые формы. Для Б. Успенского фокусом внимания становится изучение взглядов и перспектив читателя, автора и персонажей [13]. Для Ж. Женетта [4] при анализе времени в художественном произведении вводится понятие «фигура». Сочетание фигур отвечает за различные модусы нарратива, за «залог», «модальность» и «отношение к истории» повествования, таким образом, составляя гораздо более сложный принцип анализа, чем принятый для традиционных «больших» нарративов.

Ю. Лотман пишет о структуре пространства и времени текста как о системе, в которой на лету сталкиваются другие системы. Она постоянно пересекается вторжениями, которые, врываясь, вносят с собой динамику, «трансформируют само пространство» [8, с. 177–178].

Отдельная роль в теоретическом литературоведении отводится исследованиям текстов современных авторов, в которых используются лингвистические методы анализа. Е. В. Падучева при изучении современных художественных текстов (в частности, текстов В. В. Набокова и его романа «Пнин») использует понятие «нарративной проекции» и опирается на «эгоцентрики», т. е. слова, которые указывают на местоположение и время пребывания героя, наблюдателя

или рассказчика, на их пространственно-временные системы. Е. В. Падучева подробно изучает текст, отмечая, что современную прозу характеризует «свободный косвенный курс» (СКД), т. е. сфера нарратива, в которой автор или повествователь частично уступают своему персонажу или герою право на речевой акт [11, с. 916–931]. При таком анализе становится возможно проанализировать ситуации, в которых автор-повествователь и персонаж либо совпадают, либо разъединяются (один наблюдает за другим). Примеры таких «переключений» (сначала «автор и герой — слиты воедино», затем — «автор и герой — разъединены») были проанализированы нами в процессе выявления особенностей пространственно-временных систем в текстах В. Набокова [5, с. 19–33].

Важнейшей сферой изучения современного текста в отношении пространственно-временных систем является лингвофилософский анализ, при проведении которого исследователи обращают внимание на тот факт, что современные художественные тексты могут быть «прочтены» слева направо и справа налево, по принципу «перевертня», или «палиндрома» [12, с. 480–481]. Такая особенность текстов соотносится с феноменом, на который обращал внимание еще М. Хайдеггер [16], Ж. Деррида [3], большинство «революционных» философов языка, которые в какой-то момент «увидели» в любом тексте плацдарм для реализации взаимоисключающих значений, топологическую зону, в которой знак стал реализовывать свою способность к повторению. Реферирование одного знака к другому, а не реферирование к объекту реальности (денотату) — направление движения мысли постструктурализма, которая находит свое отражение в современной прозе и в текстах Хемингуэя. Данную проблематику стоит оговорить особо, так как денотативный взгляд на природу знака (или метафоры) до сих пор превалирует в лингвистике и если не полностью главенствует, то часто является частью общепринятой парадигмы. На наш взгляд, рассмотрение знака (или метафоры) с позиций постструктурализма, то есть принятие не-денотативного или мета-репрезентативного взгляда на природу знака крайне важен. Такой взгляд, в свою очередь, требует особого методологического аппарата. Таким образом, заимствование музыкальных терминов и концептов (о которых речь пойдет далее) представляется значимым и необходимым.

Другим важным направлением в изучении современных текстов и пространственно-временных систем становится интерес к схожести концептов анти-нарративных практик современной прозы и практик современной (новой) музыки. Под новой музыкой нами понимается направление пост-авангарда, музыка постсериализма, спектрализм [19, с. 90–102], т. е. современные музыкальные практики, для описания которых композиторы используют стратегии, отличные от общепринятых в классической или даже рок-музыке [5, с. 19–33]. Такие музыкальные понятия и концепты, как «мультипликация», «пульсация», «аккумуляция», «шумы», «спектр звука», будут более релевантными для описания феноменов, связанных с актуализацией пространственно-временных систем, характерных для анти-нарративных практик современных авторов, чем более традиционные музыкальные концепты и понятия, такие как гармония, лад, и так далее. Анти-нарративные практики в современных художественных текстах представляют собой нестандартное, отличное от XIX в. построение

текста, для которого не фабула и даже не нарративность становятся главным фокусом авторского мастерства и пристального внимания, а усложненная структура, фрагментарность, разрывы, сбой и слом традиционного нарратива.

Философия Э. Гуссерля, как и философские воззрения М. Хайдеггера, была направлена на осознание первичности языка в когнитивных процессах. Исследования данных ученых в отношении времени и сознания также актуальны и значимы для нашего исследования. Для философии Гуссерля (применяемой для изучения философии музыки) актуально такое понятие, как глубина внутреннего переживаемого времени, отделенного от линии хронологического времени; оно трактуется как «горизонт сознания». Восприятие всегда происходит как на внешнем, так и на внутреннем уровне горизонта. Понятие горизонта — также многозначное — употребляется Г.-Г. Гадамером для объяснения принципов интерпретации, в которой соединяется пространство и время прошлого и настоящего.

С. В. Лаврова обращается к музыкальной композиции и произведениям современного композитора С. Шаррино [6] и его идее «звуковых карт», для того чтобы наглядно показать мысль Гуссерля в отношении времени и горизонта сознания. Исследователь обращает внимание на то, что «звуковые карты» Шаррино (схемы произведения, которые прикладываются к самому музыкальному произведению и являются как бы «картинкой», или «размытой» репрезентацией, предвосхищающей само произведение) — прямая отсылка к гуссерлевской философии, для которой важен не ответ, а загадка. То, что рождает в нашем сознании некие «пространственные иллюзии» [21, с. 24–25]. Именно воображение рисует и создает бесконечные иллюзорные образы, а «звуковые карты» помогают их воплотить в жизнь, словно блуждая по морю авторской композиции. «Карты, которые сбивают с пути, чтобы переориентировать нас в нужном направлении» [23].

Помимо гуссерлевского «горизонта сознания», актуальностью для анализа текстов современных художественных текстов и новой музыки становится понимание времени в традиции Бергсона и его теории памяти, которая включает в себя объединение прошлого и настоящего, коллаж из воспоминаний и каждодневных впечатлений [1]. С помощью теории Бергсона можно объяснить «поток сознания» как феномен, характерный для прозы М. Пруста, В. Вульф или Д. Джойса, для которой характерно «фокусирование» на субъективном восприятии времени.

Вслед за философией музыки для наглядности проблематики можно обратиться к творчеству современного композитора К. Штокхаузена, который изучает пространственно-временные характеристики, стремится к живому — быстротечному настоящему, «вертикальному срезу времени». Подобный взгляд на время находит отражение в концепте К. Штокхаузена о «Момент-форме», где глубина настоящего определялась его «вертикальным срезом». Идея во многом сходна с пониманием Хроноса как «движения обширных и глубинных настоящих», обозначенного известным философом-постструктуралистом Ж. Делёзом.

Противопоставление и разделение двух типов времени, Хроноса и Эона, в философии Ж. Делёза соотносится с фактором бесконечности, где, по словам философа, Хронос бесконечен и ограничен, а Эон безграничен как будущее

и прошлое, но конечен как мгновение. Хронос обладает цикличностью и неотделим от событий жизни, а Эон — движется по прямой линии — простирает в обоих смыслах-направлениях. «Эон — чистая пустая форма времени» [2, с. 92].

Другой важной проблематикой, связанной с трактовкой литературного языка как музыкального, становится изучение соотношения между «жестом и его отчужденностью». Данная проблематика охватывает совершенно новый фокус внимания. Интерес исследователя и композиторского, исполнительского творчества — размытость контура тела (тела исполнителя музыки). Таким образом нарушаются причинно-следственные связи возникновения звука, принятого для более традиционного композиторского творчества [7, с. 119–133]. Для литературного языка подобная размытость наблюдается при взаимодействии автора текста и его персонажей, которые, в свою очередь, могут становиться авторами повествования или его комментаторами. Другим примером разноплановости художественного нарратива становится многоголосие персонажей, эхо-элементы, которые отвечают за сочетаемость героев, их взаимное притяжение и отталкивание, взаимодействие, взаимозаменяемость, которые выражаются как на микроуровне, так и на макроуровне.

В тексте «Райский сад» Хемингуэя на микроуровне расщепление причинно-следственных связей наблюдается на примере подчеркнуто схематичной формы диалога и его предельной метафоричности. На макроуровне подобный разрыв причинно-следственных связей достигается благодаря раздвоенности персонажей, любовном треугольнике основной коллизии.

Для музыкального творчества, таким образом, в современных музыкальных практиках становится важным соотношение временных аспектов, соотношение звуковых составляющих (о которых мы расскажем ниже). Процесс деконструкции оригинала сложен, словно композиторы останавливают время. Фрагменты музыки словно всплывают сквозь различные звуковые пласты. Автор современных композиций может выстраивать звуковой материал в трехмерном пространстве, где сквозь фрагмент известной музыки воссоздается, например, модель анаморфозы в том значении, в котором она существует для изобразительного искусства. Слушающие восприятие пытаются достроить возможную интерпретацию, действуя по принципу «фигуры» и «фона», характерного для трактовки анаморфозы.

Интересной концепции придерживается Лучо Фонтана [9], который пишет о сосуществовании искусства, музыки, художественного текста, четырехмерности пространства современного искусства. В «Белом манифесте» Фонтана говорит о невозможности фокусироваться на простой абстракции, т. к. искусство должно постоянно меняться.

Для современных художественных текстов сходным образом характерна тенденция приближения текста к музыкальному произведению и рассмотрение такого текста с позиций его музыкальности или поэтичности, его инноваций и попыток автора создать текст, совершенно отличный от предыдущих традиций.

2. ПРОБЛЕМАТИКА СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Обращение к анализу музыкальных произведений и романа Хемингуэя «Райский сад» обусловлено тем, что подобное сравнение позволяет не только проанализировать специфику пространственно-временных систем в тексте, но дает возможность увидеть те тенденции, которые показывают развитие прозы, помогают ощутить и проанализировать нюансы развития нарративного жанра. Прозу Хемингуэя отличает так называемый «телеграфный стиль», то есть сжатость и краткость изложения. Подобный стиль коррелирует с напевностью, так называемой «акварельностью», образностью прозы Хемингуэя. Описание прозы Хемингуэя дает возможность взгляда на его поздние произведения, во-первых, как на возможность иллюстрировать характерные для послевоенной прозы тенденции. Во-вторых, поздние романы Хемингуэя полны своеобразием, которое проявляется в гибкости отношения к слову, многозначности лексических значений, сложной структуре метафорических значений, которые создают насыщенный подтекст. «Райский сад» превращает историю семьи в историю Адама и Евы, переписанную библейскую историю, утопию с элементами эпической драмы.

Для послевоенной прозы характерны инновации прозаических произведений. Авторы меняют формы выражения, приближая текст романа к поэтическому произведению, а поэтическое произведение — к музыкальному. Подобные изменения происходят благодаря тому, что в целом меняется понятие парадигмы. Если до войны для творчества Фицджеральда, раннего Хемингуэя было характерно линейное повествование (движение от прошлого к настоящему), последовательное развитие сюжета, то после войны проза претерпела явные изменения. Проза Сэлинджера, например, обладает краткостью формы, письменная речь имитирует устную. Сэлинджер, если следовать философии Ж. Делёза, использует «повторение» как основной принцип организации нарратива. Повторение действует и на уровне сюжета, и на уровне сцены, интертекстуальности, даже фонетической и звуковой повторяемости. Сходный феномен мы наблюдаем в творчестве В. Набокова, для которого будут характерны разнородные пространственно-временные системы в тексте, гетерогенность, лексическая насыщенность, внимание к языковым нюансам. Послевоенная плеяда авторов словно изобретают свой тип прозы, отличный от довоенного, с его амплитудой, романтикой, описанием любовных сцен и т. д. Послевоенный нарратив изобилует нарушением причинно-следственных связей (как это отчетливо проявляется в «Девяти рассказах» Сэлинджера, или в романе «Ада» (*Ada or Ardour: a Family Chronicle*) В. Набокова), характеризуется интертекстуальностью, сложными аллюзиями, совмещениями нескольких сюжетных линий, сочетанием в одном лице нарратора и героя, а затем — разведение нарратора и героя, зеркальных повторениях, огласовках, языковых нарушениях. Подобные эксперименты в прозе сходны с теми изменениями, которые происходят в изобразительном искусстве и музыке, поэтому сравнение музыкального нарратива и прозы дает возможность уловить тенденции в развитии прозы в послевоенное время, которое совпадает с развитием искусства пост-авангарда и музыки пост-сериализма.

3. РОМАН «РАЙСКИЙ САД» СООТНЕСЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ СИСТЕМА

Роман Э. Хемингуэя «Райский сад» — одно из поздних произведений писателя. Роман обладает определенной напевностью и точностью построения. Речь в нем идет о взаимоотношениях супружеской пары, которая странствует по югу Франции во время медового месяца, и молодой девушки по имени Кэтрин.

В романе просматривается ориентация на традицию утопии, в частности, на роман Д. Дефо «Робинзон Крузо».

В тексте очевиден структурообразующий принцип «шарообразного времени», или «Момент-формы», для которого время не является линейным, а может быть замкнуто на самом себе, образуя временной порядок постоянного становления. Обращаясь к схожей проблематике, Павел Флоренский пишет о том, что время иконы находится вне хронологического, линейного времени, будущее, настоящее, прошедшее выстраивается в иконе в новый порядок [17], [18].

Пространственно-временным системам в романе Хемингуэя придано огромное значение, что заметно как на макро-, так и на микроуровне. На макроуровне (композиция, структура романа) следует отметить, что автор изображает бесконечное множество самых разнообразных топологических зон. Основное действие романа происходит на острове, не случайно и название романа «Райский сад», что акцентирует топос «вечности», топологической зоны, в которой время либо течет вспять, либо выстраивается в новые последовательности.

Разорванность географических названий подобным образом сходна с тем, что современные композиторы обозначают как «разрыв» между музыкальной фразой и контуром исполнительского жеста, при котором нарушается традиционный взгляд на процесс зарождения звука или процесс словообразования [7, с. 119–135]. В тексте Хемингуэя соотнесение различных пространственно-временных систем может быть самым разнообразным. К примеру, соотнесение пространственно-временных систем может подчиняться принципу «анаморфоз», при котором значения или точки координат выявляются при многократном прочтении. Пространственно-временные системы могут быть разорваны или соединены самым причудливым образом.

Отношение повествования ко времени истории [18] для романа «Райский сад» интересно с точки зрения основного лейтмотива этого произведения, а именно — обращения к библейскому сюжету об Адаме и Еве. История романа — история семьи в ее новом преломлении, нарушения, которые показаны в тексте, — вызов ветхозаветной истории об Адаме и Еве.

Основной центр романа сводит проблематику разных пространственно-временных систем на уровень рецепции, т. е. к пространственно-временной системе читателя. Помимо центробежной системы построения романа, в тексте действуют многочисленные проекции. Этот принцип демонстрирует различные нарративные проекции текста, репрезентирует определенный разрыв причинно-следственных связей в процессе порождения нарратива.

3.1. Принципы музыкальных инноваций в романе «Райский сад» Хемингуэя

На макроуровне пространственно-временные системы эксплицитно обозначены, и можно легко идентифицировать отношение повествования ко времени истории, определить центр романа как обращенный в сторону пространственно-временной системе читателя; на микроуровне (т. е. на семантическом уровне, на уровне текстуры), подобные игры пространственно-временных систем происходят благодаря определенным языковым искажениям или «аномальному», окказиональному словоупотреблению.

Говоря о принципе обратной перспективы, П. Флоренский [14] имел в виду, что для изображения божественного (иконопись), или иного, потустороннего, мира необходим особый взгляд художника. Если иконописец изображает Бога, применяя принцип обратной перспективы, ребенок рисует и видит мир особым образом, сквозь призму обратной перспективы, возможно, для автора художественного произведения подобные эксперименты будут заключаться в собственных смысловых стилистических методах, т. е. в определенной свободе от норм английского, французского или русского языка.

Преыдушие исследования текстов современных авторов в отношении языковых «аномалий» или авторских приемов [5, с. 19–33], [3] показали, например, что автор в современном нарративе часто прибегает к *безглагольной реализации*, т. е. избегает использование глаголов, может использовать *принцип полиязычия* (смешивать несколько языков, использовать некоторые слова, транслитерируя их, текст *лексически насыщен* (превалируют сложные синтаксические конструкции), автор уделяет особое внимание *пунктуации и ритмике*, ритм может сбиваться, фразы — обрываться, что будет иметь особую значимость при трактовке, текст характеризуется *гетерогенностью порядка дискурса*, особое внимание уделяется концепту «*тишина*», или «*пауза*», «*время тишины*». Подобные детали показывают, что современный художественный текст будет «аномальным», специально сконструированным, что и соответствует принципам «*обратной перспективы*».

Для иллюстрации нескольких положений обратимся к примерам безглагольной реализации в «Райский сад», которые создают зрительную и иконическую иллюзию «зависания» времени, отражают «вечность», как в нижеследующем примере:

- О чем ты думаешь? — спросила она.
- Ни о чем.
- Должен же ты о чем-нибудь думать.
- Я не думаю, я просто чувствую.
- Что?
- Счастье [17, с. 23].

В данном примере зависание времени, отсутствие линейности достигается, прежде всего, предложениями с характерной для разговорной формы контекстуальной неполнотой сказуемого или его части («счастье», «ни о чем»). В этом отрывке речь идет о вечных понятиях, о счастье, о внутреннем мире персонажей.

Примеры «гетерогенности» как «аномальности» восходят к идее о том, что порядок дискурса (order of discourse, по терминологии Мишеля Фуко) [21] может отличаться в зависимости от принадлежности письменной или устной речи к определенной социальной или институциональной группе партиципантов. Порядок дискурса напрямую связан с понятием жанра, регистра или стиля. В нижеследующем примере очевидно нарочитое смешение «порядков дискурса» и регистров. Подобное смешение напрямую связано с пространственно-временными системами, чье сосуществование делает нарратив сложным конструктом. В нижеследующем примере подобная гетерогенность реализована благодаря смешению и одновременному употреблению нескольких языков:

«Они всегда были голодны, хотя ели хорошо. С нетерпением ждали завтрака в кафе, где заказывали *brûche, café au lait*, яйца и еще варенье по выбору, и им очень нравилось, что яйца готовили всякий раз по-новому. По утрам им так хотелось есть, что у женщины в ожидании завтрака начинала болеть голова. Но после кофе боль проходила. Женщина пила кофе без сахара, и молодой человек старался это запомнить» [17, с. 23].

В данном отрывке в текст «вкраплены» слова на французском языке, которые не только вводят концепт «еда», но создают особое поэтическое настроение, подчиненное общему морскому колориту и ощущению романтичности.

В следующем примере очевиден структурообразующий принцип «шарообразного времени» или «момент-формы», для которого время не является линейным, а может быть замкнуто на самом себе, образуя временной порядок постоянного становления. Обращаясь к схожей проблематике, П. Флоренский пишет о том, что икона является вневременной, она находится вне хронологического, линейного времени, будущее настоящее, прошедшее выстраивается в новый порядок [14], [15]. В тексте Хемингуэя это звучит, например, так: «— Время от времени меня осеняет, — сказал он. — Я очень изобретателен» [17, с. 2].

В данном примере «время от времени» создает временной континуум, который не подчиняется линейной структуре и создает поступательную идею времени.

Любовные взаимоотношения в романе создают свою собственную субъективную временную структуру, которая подчиняется новым, не ведомым ранее законам: «— Не обольщайся. Ой, милый, давай поторопим время, и пусть побыстрее будет обед» [17, с. 2].

В данном фрагменте речь идет о том, что героиня предлагает своему возлюбленному «поторопить время» и «побыстрее пообедать», что акцентирует идею субъективного времени, которое главные герои могут менять, по мановению ока превращаясь в демиургов жизни.

3.2. *Время и реализация музыкальных концептов в романе «Райский сад» Хемингуэя*

Несколько примеров, включающих в себя концепты, показывают еще более детальное проявление феномена времени посредством пристального внимания к его структуре. Музыка являет собой наиболее зависимый

от временных параметров вид искусства. Каждый звук или композиция представляют собой не столько звучание, сколько частоту колебания. Это свойство и лежит в основе нашего понимания композиции, звука и его перцепции как важнейших составляющих. На примере музыкальной специфики современных текстов в общем и текстов Хемингуэя в частности заметно, как время во всем своем многообразии влияет на текстуру. Примеры будут включать в себя изучение а) «полифонии внутреннего и внешнего пространства и времени», б) отражения изначального образа и его многократной реинтерпретации, в) аккумуляции, г) мультипликации, д) спектральности, е) процесса зарождения звука из тишины, ж) реализации концепта «форма с окнами».

Полифония внутреннего и внешнего пространства и времени — особый способ соотнесения времени объективного языкового материала и времени восприятия читателем этого материала. В поисках адекватной формы Хемингуэй обращается к коллажности, фрагментарности, прерывистости. Линейность времени сочетается с фрагментарностью, тайны мира слов и звуков увековечиваются, оставляя при этом звуковую дорожку [23, с. 83].

Рассмотрим нижеследующий отрывок:

«Молодой человек хотел было подняться в комнату к жене, но его длинная складная удочка из бамбука и корзина со снастями оказались внизу за стойкой, где висели ключи, и он, не заходя к себе, вышел на залитую солнцем улицу, спустился к кафе и пошел на мол к ослепительно сверкавшей воде. Солнце было жарким, но с моря дул свежий бриз. Начался отлив. Он пожалел, что не захватил спиннинг и блесну, чтобы забросить приманку наперерез течению, за валуны у противоположного берега. Он забросил удочку с пробковым поплавком, и песчаный червяк свободно плывал на той глубине, где должна была клевать рыба» [17, с. 3].

В данном случае автор намеренно разводит несколько топологических зон, в которых время течет совершенно по-разному. Перед нами предстает топос дома (реализовано в тексте как «подняться в комнату к жене»), топос улицы (в тексте — «залитая солнцем улица»), топос моря (в тексте — «начался отлив», «но с моря дул свежий бриз», «наперерез течению», «валуны с противоположного берега»). При этом скорость взаимодействия этих топологических зон меняется и неоднородна, а внутри каждой зоны наблюдается коллажность и соотнесение внутреннего и внешнего пространства (реализовано в тексте как «спиннинг», «наперерез течению», «свободно плывал на глубине»). Автор словно соединяет в тексте различного рода время (его разные типы): время вечности («на глубине») и живого временного потока, «вертикального среза» («наперерез течению»).

Еще одной интересной особенностью пространственно-временных систем текста Хемингуэя становится аккумуляция и мультипликация. В музыкальном или изобразительном искусстве аккумуляция являет собой процесс накопление энергии и достижение высшей точки, а процесс мультипликации порождает раздвоение, или увеличение длительности, или любой другой пространственно-временной характеристики. Рассмотрим нижеследующий отрывок:

«Он по-прежнему писал карандашом в дешевой разлинованной школьной тетрадке и уже поставил на обложке римскую цифру один. Наконец он закончил, убрал тетрадь в чемодан вместе с картонной коробкой для карандашей и конусообразной точилкой, оставив на столе лишь пять затупившихся карандашей, чтобы заточить их для завтрашней работы, и, взяв с вешалки в стенном шкафу куртку, спустился по лестнице в холл» [17, с. 000].

Из данного примера видно, что данные принципы мультипликации и аккумуляции сосуществуют. Концепт «мультипликации» реализуется посредством «сериализации», то есть повторения в тексте идеи о «затупившемся карандаше» и репрезентации пяти затупившихся карандашей. Аккумуляция в данном случае представлена как процесса накопления письменного текста, при этом метатекстовый аспект, т. е., взгляд на текст со стороны автора, пишущего этот текст, становится темой всего параграфа.

Таким образом, принцип мультипликации демонстрирует не только исторические изменения во времени, но и метатекстовый уровень. Мир текста и мир повседневной истории сливаются воедино, позволяя трансформациям реализовываться на множественном уровне.

Принцип спектральности заимствован нами из музыкальных практик новой музыки и представляет собой эксперимент композиторов со спектром звука, буквальное «погружение в сферу одного звука». Спектрализм в современных музыкальных практиках связан с теорией «лиминального письма», или «поверхностного письма», в герменевтике и психоанализе. На понятие «пороговый» опираются психоаналитики в процессе интерпретации текста и изучения феномена «пороговой слышимости», в то время как теоретики герменевтики рассматривают в тексте не глубинные смыслы, а декодируют любой текст для того, чтобы интерпретировать, что лежит «на поверхности» [20, р. 1–21]. Рассмотрим пример из текста Хемингуэя:

- Ужасно. Хотела пошутить, и вдруг сорвалось с языка.
- Что у трезвого на уме...
- Ну хватит, — сказала она. — Я думала, ты уже забыл.
- Забыл.
- Что ж тогда только об этом и говоришь?
- Не стоило нам пить абсент.
- Да. Конечно, не стоило. Особенно мне. Тебе-то он был необходим. Думаешь, тебе станет лучше?
- Слушай, неужели нельзя остановиться?
- С меня-то уж точно хватит. Осточертело.
- Терпеть не могу это слово.
- Хорошо, только это.
- О черт, — сказал он. — Обедай сама» [17, с. 49].

В данном отрывке ярко выражена репрезентация «ощущения недоговоренности», словно прислушивания к звуку, акцентированное «телеграфным стилем» диалога, характерным для творчества Хемингуэя. Обрыв фраз («что у трезвого на уме»), реплики из одного слова («забыл», «осточертело»), референция к неопределенным вещам, а не конкретным («что же тогда только об этом и говоришь»), — все эти элементы создают ощущения натянутости

и напряжения, за которым скрываются и одновременно реализуются многочисленные смыслы.

Такое чтение позволяет вычленять на первый взгляд общее для других авторов построение нарратива, который превращается, тем не менее, в особый стиль автора, сферу специфического авторского стиля Хемингуэя.

Другим концептом, коррелирующим с концептом «спектральность», становится процесс «зарождения звука из тишины», разработанный в музыкальной практике. Освободив слушателя от привычки к однонаправленному восприятию звучания и времени, композитор Л. Ноно представляет множественность отражения звуковых или словесных импульсов, представляя их как характеристики времени: «непрерывность-прерывность-восприимчивость — глубина расстояний; эхо воспоминаний, характеры, фрагменты, мгновения, преисподнюю, звездные миры, обусловленность, не периодичность, бесконечность» [10, с. 276]. Эти «знаки богатейшей акустической жизни внутри нас» отражаются посредством идеи зеркала. Разнонаправленность отражений и сочетаемость различных временных перспектив (непрерывность, прерывность, глубина, эхо, не периодичность) — основа текста Хемингуэя и ее звуковой и временной структуры.

В нижеследующем отрывке принцип «зеркальности» реализуется на разных уровнях.

«Море всегда холоднее, чем кажется», — подумал он. По-настоящему, если не считать мелей, вода в море прогревалась только к середине лета. На этом пляже берег обрывался неожиданно, и вода была обжигающе холодной, пока тело не согревалось от движений. Он смотрел на море и на высокие облака и заметил, как далеко к западу ушли на промысел рыбацкие суденышки. Потом он снова посмотрел на женщину. Песок уже достаточно просох, и там, где он ступал, ветер осторожно поднимал песчинки в воздух» [17, с. 3].

Идею зеркала поддерживает контраст между а) холодной водой моря, которая обжигающе холодная, словно поверхность зеркала, и б) тепла, которое вырабатывает само тело при плавании. Тема зеркала также вводится путем достраивания картины природы, взаимного отражения и взаимодействия неба (высоких облаков) и моря, песка, ветра.

В нижеследующем отрывке тема «зеркальности» и «эха» реализуется посредством взаимоотношений, взаимных отражений фигур женщины и мужчины на берегу:

«Они вошли в воду вместе и заплыли далеко, веселясь и играя под водой, как дельфины. Вернувшись на берег, они растерли друг друга полотенцами, он протянул ей завернутую в газету все еще холодную бутылку вина, они сделали по глотку и рассмеялись» [17, с. 4].

Главные герои смотрят друг на друга (они растерли друг друга полотенцами), отражаясь друг в друге, повторяя движения друг друга (выражено в тексте имплицитно).

В романе «Райский сад», таким образом, сосуществует представление о времени, центром повествования становится рецептивная пространственно-

временная зона читателя. Средства, используемые для передачи концепта «время», могут быть обозначены как «полифония внутреннего и внешнего пространства и времени», отражение изначального образа и его многократная ре-интерпретация, аккумуляция, мультипликации, спектральность, процесс зарождения звука из тишины, форма с окнами. Каждый из этих концептов позволяет проследить мельчайшие детали взаимодействия времени Хроноса и Эоса, соотнести линейное время и время вечности в его различных проявлениях, показать, как историческое время сочетается в романе с нарративным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. — Т. 1. — М., 1992. — 336 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла. — М., 2011. — 472 с.
3. Деррида Ж. Письмо и различие — М., 2007, — 495 с.
4. Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — Т. 1. — М., 1998. — 470 с.
5. Лаврова С. В., Щербак Н. Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка // Вестник СПбГУ. — Сер. 15. — 2015. — Вып. 2. — С. 19–33.
6. Лаврова С. Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века. С.-Петербург, 2019. — 229 с.
7. Лаврова С. В. «Немое красноречие» Хельмута Лахенманна в статичном пространстве нон-данса Ксавье Леруа // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — № 6 (89). — 2023. — С. 119–135.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. — М., 1992. — 272 с.
9. Лучо Фонтана: один из самых радикальных авангардистов XX века. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.culture.ru/materials/255233/lucho-fontana-odin-iz-samykh-radikalnykh-avangardistov-xx-veka>. (дата обращения: 30.11.2022)
10. Ноно Л. К «Прометею» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюреган, В. С. Ценова. — М., 2009. — С. 263–277.
11. Падучева Е. В. Игра со временем в первой главе романа Набокова «Пнин» // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. — М.: Языки славянских культур, 2005. — С. 916–931.
12. Рягузова Л. Н. Принцип палиндрома или внутренняя обратимость в текстах В. В. Набокова // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. — М., 2002. — С. 480–481.
13. Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — 360 с.
14. Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. — М., 1996. — 334 с.
15. Флоренский П. А. и культура его времени / Под ред. М. Хагемейстера и Н. Каухчишвили. — Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995, — 526 с.
16. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. — М., 1993. — 447 с.
17. Хемингуэй Э. Райский сад. — «Аст», 2005.
18. Шмид В. Нарратология. — М., 2003. — 312 с.
19. Щербак Н., Лаврова С. Музыка языка и мелодика речи (на примере творчества В. Набокова и музыки конца XX века // Новое литературное обозрение. — 2021. — № 4 (170). — С. 90–102.

20. Best S. Marcus S. Surface Reading: An Introduction. Representations. — Vol. 108. — № 1 — Fall 2009. — Pp. 1–21.
21. Foucault M. The order of things. The archeology of the human sciences. — London, 1994.
22. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001). — Palermo: CIDIM — Novecento, 2001. — 340 p.
23. Sciarrino S. Le figura de la musica; da Beethoven a oggi. — Milano, 1998. — 264 p.

REFERENCES

1. Bergson A. Collected works: In 4 vol. — Volume 1. — Moscow, 1992. — 336 p.
2. Best S. Marcus S. Surface Reading: An Introduction. Representations. — Vol. 108. — № 1 — Fall 2009. — Pp. 1–21.
3. Deleuze G. Logika smisla [Logic of sense]. — Moscow, 2011. — 472 p. — (in Russian).
4. Derrida J. Pismo y razlicheye [Writing and difference]. — Moscow, 2007. — 495 p. — (in Russian).
5. Florensky P. A. Izbranniye trudi po iskusstvu [Collected works on art]. — Moscow, 1996. — 334 p. — (in Russian).
6. Florensky P. A. and culture of its time / Ed. by M. Hagemaster. Blaue Horner Verlag, Marburg, 1995. — 526 p. — (in Russian).
7. Foucault M. The order of things. The archeology of the human sciences. — London, 1994.
8. Heidegger M. Vremya i bitiye. Statyi i vstupleniye [Articles and introductions]. Trans. from German. — Moscow, 1993. — 447 p. — (in Russian).
9. Hemingway E. Garden of Eden. — «Ast», 2005. — (in Russian).
10. Lavrova S. Salvatore Sciarrino I drugiye. Ocherki ob italyanskoj muzike konca XX — nachala XXI veka [Articles on Italian music]. — St. Petersburg, 2019. — (in Russian).
11. Lavrova S. V. «Nemoye krasnorechiye» Helmuta Lahenmanna v statichnom prostranstve non-dansa Ksavye Lerua [Eloquence in Helmut Lahehmann's works] // Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni Vaganovoy [Bulletin of the Vaganova Academy]. — № 6 (89). — 2023. — Pp. 119–135. — (in Russian).
12. Lavrova S. V., Shcherbak N. F. Virazimiye i nevirazimiye elementi muzikalnogo i literaturnih yazikov: roman Ada Vladimira Nabokova i Novaya muzika [Expressive and non-expressive way of music and literary language] // Vestnik SpbGU. — Ser. 15. — 2015. — P. 19–33. — (in Russian).
13. Lotman U. M. Kultura i vzriv [Culture and Blow]. — Moscow, 1992. — 272 p. — (in Russian).
14. Lucho Fontana: one of the most radical avant-gardists of the 20th century. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.culture.ru/materials/255233/lucho-fontana-odin-iz-samykh-radikalnykh-avangardistov-xx-veka> (дата обращения: 30.11.2022_). — (in Russian).
15. Nono L. K «Prometeyu» in Kompository o sovremennoy kompozitsii // Collected by T. S. Kuregyan and V. Tzenova. — Moscow, 2009. — Pp. 263–277. — (in Russian).
16. Paducheva E. V. Igra so vremenem v pervoy glave romana Nabokova PNIN in Yasik, Lichnost, Tekst [Language, Personality, Text] // Collected works to the 70th anniversary of T. M. Nikolaeva. — Moscow: Yaziki slavyanskih kultur [Language of Slavic cultures], 2005. — Pp. 916–931. — (in Russian).
17. Ryaguzova L. N. Princip palindrom ili vnutrennaya obratimost v tekstah V. V. Nabokov in Logichesky analiz yazika. Semantika nachala and konca [Nabokov in Logical analysis of language] / Ed. by N. D. Aryunova. — Moscow, 2002. — Pp. 480–481. — (in Russian).

18. Scherbak N., Lavrova S. Musika yazika I melodika rechi (na primere Nabokova I musiki konca XX veka [Music of language and the melody of speech] // *New Literary Review*. — 2021. — № 4 (170). — Pp. 90–102. — (in Russian).
19. Sciarrino S. Carte da suono scritti (1981–2001). — Palermo: CIDIM — Novecento, 2001. — 340 p.
20. Sciarrino. S. Le figura de la musica; da Beethoven a oggi. — Milano, 1998. — 264 p.
21. Shmidt V. Narratology. — Moscow, 2003. — 312 p.
22. Uspensky B. A. Semiotika iskustva [Semiotics of Art]. — Moscow, 1995. — 360 p. — (in Russian).
23. Zhenett Zh. Figuri [Figures]. In 2 vol. — Vol. 1. — Moscow, 1998. — 470 p. — (in Russian).