

*Е. Е. Бразговская\**

**О ВЕРБАЛЬНОСТИ НЕСЛОВЕСНОГО ТЕКСТА:  
ОПЫТ ВОСПРИЯТИЯ  
«НЕМОЙ ОПЕРЫ» ОЛЬГИ БОЧИХИНОЙ**

В статье представлены семиотические аспекты невербальных способов коммуникации. На материале оперы «Face» О. Бочихиной рассматривается когнитивный диссонанс между интенцией автора освободить оперу от слова, сделав ее *немой*, и невозможностью использовать невербальную коммуникацию без поддержки вербального языка. Анализируется вопрос о репрезентативном потенциале задействованных в опере знаковых систем с аудиальными и визуальными носителями информации, а также проблема скрытой вербальности несловесной оперы. Для человека слово прорастает сквозь любые невербальные языки, выполняя функцию их шлейфа: на словесных языках осмысляются все эмпирически (аудиально, визуально и др.) воспринятые данные. Конечно, говорить — не значит одевать мысль исключительно в слова; но понимание как аналитическая операция всегда словесно. В заключительной части статьи рассматривается проблема коммуникативной успешности текста с вероятностной семантикой. Работа опирается на междисциплинарное исследовательское пространство, где невозможно прочертить границы между *Visual studies*, теориями образа и репрезентации, когнитивной семиотикой.

**Ключевые слова:** невербальная коммуникация, вербальные системы, репрезентативный потенциал языков, семантическая энтропия, аберрантное декодирование.

*E. E. Brazgovskaya*

*ON THE VERBALITY OF A NON-VERBAL TEXT:  
THE EXPERIENCE OF PERCEIVING OLGA BOCHIKHINA'S SILENT OPERA*

The article presents the semiotic aspects of non-verbal communication. Based on the opera *Face* by O. Bochikhina, we analyse the cognitive dissonance between the author's intention to write an opera without words, making it silent, speechless, and the inability

---

\* Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной филологии и лингводидактики, Русская христианская гуманитарная академия; elena.brazgowska@gmail.com

to use non-verbal communication without the support of verbal language. We study the representative potential of the sign systems with auditory and visual meanings, as well as the problem of the hidden verbal lining of non-verbal opera. For a person a word grows through any non-verbal languages, performing the function of their mantle-cover: we interpret in verbal languages all empirically (audibly, visually, etc.) perceived data. Of course, to speak does not mean to use words exclusively; but understanding as an analytical operation is always verbal. The final part of the article is devoted to the problem of communicative success of semantic entropy texts. The work is based on an interdisciplinary research space, where it is impossible to draw the boundaries between Visual studies, theories of image and representation, cognitive semiotics.

**Keywords:** non-verbal communication, verbal systems, representative potential of languages, semantic entropy, aberrant decoding.

Истолковывать мир — значит идти по ту сторону материальной поверхности с целью распознать смысл.  
*Ханс Ульрих Гумбрехт*

Каковы они, мысли, еще не достигшие «вербальной зрелости»?

*Альберто Мангель*

## ЦЕЛИ И ПРЕСУППОЗИЦИИ РАБОТЫ

Основное направление статьи связано с когнитивно-семиотическими аспектами невербальных способов коммуникации. Речь пойдет о парадоксе восприятия несловесных текстов культуры: вербальной форме их интерпретации.

Идея этой работы возникла в результате знакомства с произведением московского композитора Ольги Бочихиной «FACE: Немая опера». Этот «мультимедийный проект для инструментальных, электроакустических звуков и видеопроекции» написан в 2018 г. по заказу фестиваля современной музыки «Другое пространство». В его исполнении задействованы знаковые системы с аудиальными и визуальными носителями информации: звуки, производимые музыкальными инструментами, звуки человеческого голоса, шумы различной природы, жестово-мимические и телесные знаки.

Прежде всего меня интересует когнитивный диссонанс между интенцией автора освободить оперу от слова, сделав ее *немой*, и невозможностью использовать невербальную коммуникацию без поддержки вербального языка. Цель работы состоит в когнитивно-семиотическом обосновании парадоксальной ситуации: немая опера, по определению, вербальна. В статье затрагиваются дискуссионные вопросы о том, возможно ли невербальное мышление, почему процесс интерпретации несловесных сообщений требует их обязательной вербализации, в чем состоит прагматическая функция априорно энтропийных текстов.

Работа опирается на междисциплинарное исследовательское пространство, где трудно, а по существу, и невозможно прочертить границы между Visual studies, теориями образа и репрезентации, когнитивной семиотикой. Эта методологи-

ческая пресуппозиция выводит меня за пределы собственно музыковедческих исследований: сочинение Ольги Бочиной интересно мне как семиотический проект. Скажу откровенно, что сам музыкальный и визуальный материал (может быть, пока) «не читается» для меня: я смотрю на это сочинение прежде всего глазами семиотика-когнитивиста. Однако полностью поддерживаю точку зрения М. Ямпольского: «...непонимание, если правильно сформулировать подход к нему, может быть гораздо продуктивнее понимания» [22, с. 46].

Несколько слов о структуре работы. Я начну с вопроса о репрезентативном потенциале невербальных знаковых систем. Далее будет обсуждаться парадокс о скрытой вербальности оперы, формально созданной как *немая*, т. е. без слов. Конечно, говорить — не значит одевать мысль исключительно в слова; но понимание как аналитическая операция всегда словесно. И в заключительной части статьи рассматривается проблема коммуникативной успешности текста с вероятностной семантикой.

#### ПО ТУ СТОРОНУ ПРЕДМЕТНОСТИ: МЫШЛЕНИЕ НЕСЛОВЕСНЫМИ СИСТЕМАМИ

С лингвистической (не семиотической) точки зрения, «Немая опера» полностью оправдывает свой название, поскольку лишена словесного текста (здесь возникает отчетливая ассоциация с работой Э. Холла, в которой невербальные системы метафорически рассматриваются как немые [27]). По определению композитора, в этом тексте средствами инструментальной музыки, звуков человеческого голоса, не имеющих отчетливой связи с языком слов, и визуальных образов (движущихся изображений лиц и тел на экранах, перемещений музыкантов и дирижера по сцене) актуализируется концепт *Поверхности*. Любая поверхность — не просто плоскость, но граница, разъединяющая и одновременно соединяющая пространства внутреннего и внешнего. Поверхность существует как бинарная структура, где сопряжены, например, еще не проявленная идея и ее запечатление в материи знаков [11, с. 38]. В опере функцию поверхностей, на которых можно обнаружить следы смыслов, выполняют *лицо, тело, человеческий голос, звуковая материя*, создаваемая инструментальным оркестром, различного рода *шумы*. Все они воплощают одну и ту же мыслительную схему: попытки трансформации скрытого в актуальное, невозможность перехода от интенции речи к материальному выражению мысли. Акцент в этой схеме ставится на сам процесс, его логического завершения не предполагается: «бесконечно долгий путь от немоты к произнесению первого слова» [4] так и не сможет воплотиться в актуальную речь.

Семантическая неопределенность — основная черта всех невербальных означающих «Немой оперы». Как правило, в литературе и живописи лицо читается как книга, улавливающая и проявляющая смыслы [20, с. 50; 22, с. 19]. Мимика, выражение глаз, топология черт лица — все это индексы, позволяющие, с различной степенью определенности, прочитывать эмоции и мысли своего «хозяина». Например, у И. Бродского лицо никогда не молчит и

<...> в известном смысле  
есть зеркало.

Любое выражение  
лица — лишь отражение того,  
что происходит с человеком в жизни [10].

И говорить лицо может настолько ярко, что за мимикой мы можем «улышаться» реальный голос того, кто молча смотрит на нас [20, с. 19]. В равной степени это касается *Тела и Голоса*. Жесты, темброво-интонационный рисунок, скорость речи также становятся зеркалом, в котором отражаются, например, эмоциональное состояние человека, степень его образованности и, наоборот, остается невидимым то, что оказывается в зоне культурных запретов.

Однако в этой опере возникающие на экране лица (их три) максимально устраниаются от возможности «произнести» что-либо определенное. Лица закрыты тканью, маской, вуалью, а их контуры на черно-белом изображении словно стираются или, подобно рисунку на песке, смываются водой. Такая визуальная «инструментовка» (О. Бочихина) индексирует превращение лица в *тип, категорию*. Именно стирание индивидуальности черт позволяет ощутить за лицом-поверхностью человеческое зазеркалье — присутствие той инвариантной сущности, которая не может проявиться открыто. О неосуществимом желании проникнуть в это зазеркалье Чеслав Милош в стихотворении «Esse»:

Что можно сделать, если взгляд не обладает абсолютной силой, если он не в силах заглянуть в то, что находится за лицом — знаком, иероглифом чего? Если бы можно было вобрать его в себя и обладать той сущностью, которая длится за ним в неизменности, которая была и пятнадцать лет назад, и будет через тридцать лет, когда черты лица изменятся, станут другими... [30, с. 435].

Неопределенность *Лица* как поверхности смыслов репрезентируется и в звуковой материи. В партитуре само графическое слово *Face* берется как монограмма, где буквы заменяются соответствующими звуками: *F* — *фа*, *A* — *ля*, *C* — *до*, *E* — *ми*. Поскольку каждый звук обладает потенциалом двух транспозиций (*фа*, *фа-диез*, *фа-бемоль*), композитор работает с тремя «лицами» одного звука — его трудно различимым для уха шлейфом. Слушателю сложно обнаружить опору в звуковом пространстве. В звуковом континууме практически невозможно выделить дискретные знаки — мелодическую линию как устойчивый рисунок на гармоническом фоне, тональную гравитацию, метр, воспроизводящий регулярные отрезки времени. Так возникает отчетливая аналогия между семантической неопределенностью того, что мы слышим, и невозможностью выделить конвенциональные дискретные знаки в визуальной репрезентации лиц.

Репрезентативной неопределенностью отмечены в спектакле также голоса исполнителей и телесные жесты. В опере нет пения в привычном значении слова: голоса словно «пережаты» и лишены индивидуальных обертонов. Женские голоса производят только некие немзыкальные (для классического музыканта) *звуки* — несловесные шепоты, переходящие в шумы. При этом вокалистки невидимы для зрителя: они перемещаются за сценой, создавая впечатление «блуждающего голоса». И это не позволяет прочитывать эмоционально-

психологический фон персонажей если не по голосу, то по поведению их тел. Движения тел зритель наблюдает на экране. Эти жесты не имеют отношения к миметическому (иконическому) танцу. Скорее, это семантически неопределенные вибрации, вновь подкрепляемые звуковыми аналогиями. Так, в партитуре находим указание для партии кларнета: *irregular vibr.* (нерегулярные вибрации) или замечание композитора о том, что струнные дышат с движением смычка, изображая легкие героини. Вот почему мне трудно согласиться с мнениями о том, что в «Немой опере» визуальный ряд живет собственной жизнью и достаточно вероятно связан с языком звуков, что «языки намеренно не подчиняются друг другу» [15; 18].

Неясность «говоримого» (невозможность соотнести носитель информации с конкретными референтными ситуациями) поддерживается и системой шумов, отмеченных произвольной звуковысотностью. Среди них:

- резкий удар ногой по педали рояля, что приводит к продолжительной вибрации струн;
- вычерчивание «пером» на специальной поверхности линий — прямых, ломаных и изогнутых. Линии чертятся попеременно то левой, то правой рукой, то одновременно двумя руками. Здесь речь не о геометрии форм, но о неопределенности звука, сопровождающего этот процесс;
- различные «неакадемические» способы звукоизвлечения для партии ударных. Например, удары палочек друг о друга, перебрасывание мячика из одной руки в другую и др. Во всех случаях исполнитель может менять способы игры по собственному желанию.

Добавлю к этому, что языки «Немой оперы» используют прием синтаксической изоляции своих знаков — отсечения их от связей с референтами физического мира. Отсюда, текст лишен нарратива-истории, не ясен дискурс происходящего, нет ответа на вопрос, на что похоже видимое-слышимое. Все визуальные и аудиальные знаки автономны также и от систем своих языков. Вот почему последовательности знаков не складываются в синтагмы-высказывания. По И. Бродскому, «здесь звук отрицает себя, слова и слух», мы слышим лишь «обрывки голоса, монолога» и слышим не то, что говорится, но лишь сам голос [9, с. 504; 518].

В итоге, и возникает ощущение *Поверхности* как подвижной грани, где непроявленные смыслы, стремясь обрести устойчивый законотворитель, воплощаются исключительно в недискретные и бесконечно изменчивые формы. Опера уводит нас «по ту сторону видимого предметного мира» [22, с. 95], в пространство, где понятие «поверхность» не соотносится с вопросом «поверхность чего».

Несколько замечаний о самой возможности мыслить вне словесного языка и причинах, побудивших автора оперы как жанра, изначально нацеленного на дополнительность вербальных и невербальных систем, принять «обет молчания».

Когнитивная способность создавать несловесные образы свойственна даже «невербальным» субъектам — животным и еще не говорящим человеческим младенцам [25; 29; 16]. Невербальное мышление (*nonlinguistic representation*) происходит как репрезентация мира в форме ментальных

пространственных объектов, принимающих форму зрительных, звуковых и другого рода несловесных образов. Несловесные репрезентации имеют отчетливый наглядный характер, возникая как *картины*. Такого рода образы возникают как непосредственная реакция на мир (т. е. на нечто другое, чем мы сами) зеркальных зон мозга. Мозг устанавливает соответствие между некоторыми внешними объектами или действиями, которые далее воспроизводятся (имитируются) наблюдателем в виде ментальных образов. За их создание ответственны невербальные языки — в нашем случае музыка и визуальные искусства, которые относятся к классу вторичных моделирующих систем. Их эволюционное предназначение, как и у первичных языков (словесных и жестово-мимических), состоит в адаптации к реальности [32, с. 49; 19; 23]. Именно в характере адаптации лежит отличие между разносемиотическими знаковыми системами.

Словесный язык, а с ним и вербальное мышление, прошли огромный путь от первичной номинации объектов физической реальности до категоризации понятий, обнаружения возможностей альтернативной (метафорической) аналогии и далее до создания бесконечной сети концептов-понятий. Однако аудиальная и визуальная формы мышления в искусстве не повторяют этот путь. Напротив, они возникают именно в той точке, где истончаются и сходят на нет репрезентативные возможности слова. Так, музыка отражает стремление к выражению мира и себя за пределами человеческой речи [2, с. 646]. Вербальный знак достаточно несовершенен, поскольку слово подобно этикетке, которую социальная конвенция «приклеивает» к референтам — объектам названия. Так, мы не обнаруживаем логической связи — иконического подобия — между звуковыми оболочками слов *поверхность* и *грань* и *Поверхностью* и *Гранью* как идеями — референтами репрезентации. Поэты и музыканты остро чувствуют все «минусы» такой произвольности языкового знака. Отделяясь от «вот этой» вещи, слово становится элегией для своего означаемого, раз за разом подчеркивая дистанцию между человеком и реальностью:

A word emphasizes our separation from the particulars <...>  
a word is elegy to what it signifies [28, p. 5].

Языки искусств постигают суть вещей глубже, чем этого можно достичь с помощью слов [17, с. 13]. В отличие от вербального языка, чей словарь, за исключением звукоподражаний, есть система дискретных произвольных индексов, музыка и визуальные образы, используя «непрерывные» (континуальные) знаконосители, способны, если и не в полном смысле показать идею, то создать ощущение ее отчетливого присутствия. Блоковское *предчувствие* — более истинный вариант репрезентации абстрактного референта. Слово может сыграть здесь почти разрушительную роль, поскольку переведет концепт как «странный трудноуловимый объект» [12, с. 412] в модус анализа.

Искусства — это особые когнитивные техники репрезентации реальности, открывающие окно в пространство символических смыслов и создающие мир идеальных абстрактных форм. Они знакомят человека с подсознательным, иррациональным, поскольку имеют с этими сферами психики общий первичный канал восприятия — органы *чувств*: «Art attacks the mind, not usually through

its logical or analytic channels, but more commonly through its senses, passions, and anxieties» [35, p. 4; 13].

С одной стороны, лицо, голос, жесты, шумы в «Немой опере» явлены как индексально-иконические знаки «довербальности» его персонажей, делающих попытки пройти бесконечно долгий путь от немоты и дословесного лепета к актуализации себя в слове. Но, возможно, путь этот остается непройденным именно потому, что произнесенное никогда в полной мере не отражает то, что открылось интеллекту или стало доступно в ощущениях: «Когда же приходится снизойти до языка и обратиться от замысла к выражению, многое, очень многое теряется» [13, с. 20].

Этим, в частности, и Чарльз Айвз объясняет молчание друидов в словесной пресуппозиции к партитуре «The Unanswered Question» (Вопрос, оставшийся без ответа): «Семь раз труба повторяет все тот же «вечный вопрос существования», но ответом ей — пианиссимо струнных, выражающих *молчание друидов*» [1].

И это снимает парадоксальность «молчи, скрывайся и таи» в устах поэта.

#### ВЕРБАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК МАНТИЯ НЕВЕРБАЛЬНОГО СООБЩЕНИЯ

В «Немой опере» автор, исполнители и зрители мыслят через звучание, жест и визуальный образ, стремясь войти в состояние *до* слова, чтобы почувствовать перед собой обнаженный (лишенный вербальной оболочки) концепт-означаемое. В этом смысле название оперы семантически истинно. И все же для семиотика и когнитивиста очевидно, что в сознании человека невербальные и вербальные системы существуют по принципу дополнительности, что интенция «отключить слово» останется только декларируемым намерением. Для человека слово прорастает сквозь любые невербальные языки, выполняя функцию их мантии или шлейфа: на словесные языки «переводятся», на них проговариваются и осмысляются все эмпирически (аудиально, визуально, тактильно и др.) воспринятые данные. Видимым и слышимым мир делает не глаз, не ухо, но языковое мышление. Несловесная коммуникация, в итоге, невозможна, поскольку дополнительность вербального и невербального — матрица нашего мышления. Мы не в силах отделить жест, звук, цвет от слов, которыми они для нас кодируются. В этом смысле опера без слов, как и картина, как и инструментальное музыкальное сочинение, по определению вербальна. Вот почему так сложно делать заключения о «чистоте» невербального мышления. Ср.: «...we have no theoretical framework for understanding the content and nature of nonlinguistic thought» [25, p. vii]. Спор о том, что в природе человека появилось раньше — несловесное мышление или язык и насколько они автономны, — продолжается десятилетиями [19, с. 15]. Отсюда, в частности, и попытка разрешить этот спор в рамках гипотезы о так называемом универсальном языке мышления (LOTH, *The language of thought hypothesis*) [24], который не тождественен напрямую ни одной из вербальных и невербальных систем.

Слово сопровождает «Немую оперу» на всех этапах существования этого текста: от возникновения композиторского замысла и его актуализации в форме завершенной партитуры до концертного исполнения и интерпретации текста, которая происходит как исключительно вербальный аналитический процесс. Сюда же включаются и обсуждение оперы на встрече композитора со слушателями, а также замечания самого автора, Ольги Бочихиной, о своем сочинении.

Прежде всего опера рождается из слова — имени концепта: *Поверхность*. Авторским композиторским знаком Ольги Бочихиной является то, что она пишет музыку исходя из словесной программы. Я уже писала об этой композиторской черте Ольги Бочихиной, говоря об инструментальном сочинении «Из-под купола» вырастающем из строфы И. Бродского [6]. Словесный концепт как некая интеллектуальная величина становится импульсом музыки. Он не только предшествует ей (что такое *Поверхность*, как она существует, для чего дана человеку, что и как может выразить эту идею), но и поддерживает движение музыкальной ткани, задавая вектор ее развития. Произведения Бочихиной — это звуковые (в данном случае, аудиовизуальные) конструкции, фундаментом которых выбраны философские идеи. Отсюда непосредственная связь искусства с интеллектуальными практиками. Не столь важно, на каком языке создается философский трактат — собственно языке философии (языке слов), языке музыки, в рамках визуального дискурса или посредством дополнителности разносемиотических систем.

В оперную партитуру, наряду со знаками музыкального дискурса — нотными индексами, автором включены представители «нижних» ярусов вербального языка — звуки (*незнаки*), морфемы и внеконтекстные лексемы (*полузнаки*). Музыканты сопровождают исполнение своих партий произнесением неких звуковых форм — следов потенциально возможных, но неактуализированных слов. Эти формы возникают как результат замены фонем: *подуши-подыши-подыщи* (<у/ы>; <ш/щ>), *подуши-потуши* (<д/т>). Или в результате деления полнозначного слова на звуки/слоги, каждый из которых получает автономность в результате множественных повторений: *ш ш ш ши ши ши шип шип ше по ты ш ши; ж жот ж жот ж жив дыши* или *н-г н-г н-г-н*. Практически все звуковые формы фонетически одностипны: например, включают шипящие звуки, создающие эффект дословесного шелеста или невнятного гула толпы.

Визуальное прочтение партитуры позволяет обнаружить в таких формах следы слов:

*ф т ш ф тиж жиф ты жиф ж жы ф жыф жы ф ф* — ты жив (фонетическое [жыф]);

*щи по ды щ по ды щи* — подыщи;

*ше по ты по жжи ды ши по не бе жи ду ши и жиф* — ты, шепоты, дыши, души.

Эти внеконтекстные лексемы может выделить только глаз. Они неразличимы для уха, поскольку у каждого инструменталиста, помимо оркестровой, еще и своя «фонетическая» партия. Не опознается как вербальный и единственный включенный в партитуру словесный текст — ария Далилы из оперы Камиля Сен-Санса «Самсон и Далила», поскольку исполнители произносят его по сло-



гам (но теперь на французском языке). Эта фонетическая артикуляция также мыслится как дополнительная оркестровая (поскольку речь идет о звучании) партия. Завершившись, «ария» растворяется в семантически незначимых репетиционных последовательностях звуков [*фм фм фм*] и [*ту ту ту*].

О присутствии словесного языка зрителю/слушателю говорит и происходящий на сцене процесс письма, когда музыканты вычерчивают «пером» на специальной поверхности прямые, ломаные и изогнутые линии. Здесь вновь речь о потенции языка — только теперь уже его письменной формы. Язык словно дан на этапе зарождения — овладения его графемами в периоды школьных «прописей», когда значимы не только элементы будущих букв, но и производимые при этом звуки письма.

Всем перечисленным квазивербальным объектам отказано в возможности быть структурным членом высказывания. Линейное соединение этих осколков ни в случае визуального восприятия (при чтении партитуры), ни при восприятии на слух не рождает осмысленного высказывания. Так знак расплачивается своей семантикой за возможность существовать вне правил синтаксической комбинаторики.

Теперь о когнитивных аспектах интерпретации, которая возможна как исключительно вербальный (в отличие от эмпирического восприятия) процесс. Человеку свойственен «вербальный снобизм» — необходимость переводить мир в слова [3, с. 33]. Любой объект должен «отразиться» в языке, найти в нем свое место, поскольку невербализованное останется вне нашего восприятия: «We can't investigate things, because we need to have them in language in order to look at them and examine them» [33]. В этом смысле язык существует как интерфейс между мозгом, сознанием и миром, обеспечивая номинацию эмпирически полученных данных и, таким образом, объективизируя индивидуальный опыт [19, с. 10; 13].

В процессе интерпретации «Немой оперы» мы производим вербализацию ее визуально-акустических знаков. Сами носители информации воспринимаются эмпирически (глазом и ухом), но «доказательством» того, что они были восприняты, становится словесная номинация характера звука, цвета, движения и др. Точно так же в словесную форму мозг переводит систему стоящих за знаками референтов (*алхимия завораживающего взаимодействия сокрытых смыслов с поверхностью — человеческим лицом и телом*), одновременно кодируя словом рождающиеся смыслы (*становление, проходящее путь от непроявленности к запечатлению, бесконечно долгий путь от немoty к произнесению первого слова*). Так вербализация становится мостом, по которому мы движемся от эмпирически воспринятых сигналов к актуализации понятого в слове, т. е. к собственно интерпретации [26, р. 1].

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК СОСТОЯНИЕ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ

В интерпретации текста, согласно П. Булезу, мы движемся «от неопределенного к определенному, от аморфного к направленному» [5, с. 118]. Но в случае с «Немой оперой» нет какого-либо «окончательного» результата прочтения.

И даже с точки зрения Ольги Бочихиной, ее опера определяется как *проект* — текст, предполагающий вероятностные варианты как сценического воплощения, так и зрительского понимания. Степень семантической неопределенности текста (его энтропии) не уменьшается, а, пожалуй, возрастает в движении от начальных фрагментов к финалу. «Немая опера» как смысловая конструкция не проясняет напрямую то, что репрезентирует, но, напротив, увеличивает неопределенность в силу того, как эта конструкция «говорит». Опера осуществляет «переход из *ничто* в *нечто*» [22, с. 46], и, отчетливо ощущая присутствие некоего смысла, зритель не в силах сформулировать его, облеечь в слова.

Семантическая неопределенность этого текста предуготована рядом причин. Это не только использованные автором способы кодирования информации (я говорила о них в первой части статьи), но и различия в репрезентативном потенциале между невербальными и вербальными языками [7, с. 57–84; 8, с. 94–102], что отчетливо проявляется в процессе словесного перевыражения понятого.

В процессе вербализации аудиовизуального текста происходит преобразование континуальных знаменителей (жестов, звуковых множеств, вибраций тел и др.) в относительно дискретные формы — синтаксические последовательности словесных знаков, из которых формируется метатекст-интерпретация. Результатом трансформации континуального в дискретное становится неизбежное сжатие информации — в определенном смысле, ее упрощение [12, с. 398]. Действительно, есть значительная разница между визуальным образом (лицами на экране) и словесным индексом «лицо», чья связь с означаемым исключительно произвольна. Вот почему мы видим и слышим «больше», чем можем об этом сказать: нам доступно присутствие смысла, но не сам смысл, который «колеблется между видимым и словесным, символическим и воображаемым, дейксисом и анафорой» [22, с. 45].

Выбранные автором способы кодирования информации не позволяют осуществить внутреннюю интенцию любого знака — быть прочтенным, а для слушателя/зрителя создают ситуацию *аберрантного*, по У. Эко, декодирования, когда в интерпретации текста они вынужденно создают свой код, отличный от того, что мыслил автор. Это похоже на попытки интерпретировать текст, созданный на вымышленном языке, грамматику которого автор намеренно утаивает. В качестве примера — «Кодекс Серафинианус» (Codex Seraphinianus) Луиджи Серафини. Не случайно сама Ольга Бочихина определяет семантическую неопределенность происходящего на сцене через «мнимости геометрии» о. Флоренского. В буквальном смысле этот текст ни о чем — ни о чем конкретном, но о предощущении того, что может, по У. Блейку, совершаться во вневременном мире форм: «This feeling is not literally 'about something'. It is rather a certain experiential property of the agent's being-in-the-world» [34, p. 367].

Именно отсюда и возникает необходимость вербальных комментариев к опере, где автор проговаривает то, о чем умалчивает текст. Речь не только о предисловии к Партитуре, но и о «послесловии»: свое видение текста О. Бочихина представила на встрече со зрителями [14; 15].

Кажется, что ввиду столь высокой степени семантической энтропии можно констатировать определенную коммуникативную неудачу «Немой оперы», поскольку мы не в силах «превратить неопределенное в определенное,

невидимое в видимое, непонятное в понятное» [22, с. 45–46]. Вместе с тем неопределенный результат для современных науки и искусства — не минус, а плюс, в большей степени, нежели двоичные оппозиции, приближающий нас к познанию реальности:

<...> фиксированное и окончательное развертывание произведения, на мой взгляд, уже абсолютно не совпадает с современным состоянием музыкальной мысли, с самой эволюцией музыкальной техники, которая, по правде говоря, все больше обращается к исследованию некоей относительной вселенной, к перманентным открытиям, сравнимым с «перманентной революцией» [5, с. 135].

Поворот к неопределенности — действительно, маленькая революция в семиотике культуры. Мы привычно исходим из аксиомы: успешность коммуникации обеспечивается актуализацией смысла в законосителе, который должен быть выстроен согласно *конвенциям* языка. Но выясняется, что намеренная неопределенность носителей информации сама становится знаком того, что за семантически неясным знаком стоит еще более сложный референт, который не может быть актуализирован, но может быть помыслен. Тогда семантическая энтропия всех законосителей как результат «немиметического зрения» автора [21] — это как раз самая точная форма репрезентации процессосостояния, где мысль существует только в потенции и язык еще только начинает восхождение от глубинных структур к поверхностным. Функциональная задача произведений искусства, по Ольге Бочихиной, совсем не в том, чтобы актуализировать смысл, сделав его доступным для интерпретатора, но в том, чтобы смысл существовал в тексте как возможность. Автор не навязывает смысл извне, но позволяет слушателю создавать его. «Очищая» оперу от слова, композитор открывает слушателю возможность развивать «чистые» зрение и слух. Не повторяя в звуках и визуальных образах существующее, можно обеспечить возможность видеть и слышать на принципиально другом когнитивном уровне, словно освобождаясь от диктата словесного языка. Об этой же задаче художника и Говард Немеров:

His work is not to paint the visible,  
He says, it is to render visible [31, p. 432].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айвз Ч. Предисловие к партитуре сочинения «Вопрос, оставшийся без ответа» для трубы, четырех флейт и струнных. — URL: <https://classic-online.ru/ru/production/7137> (дата обращения: 04.04.2020).
2. Бавильский Д. До востребования: Беседы с современными композиторами. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2014. — 792 с.
3. Бине Л. Седьмая функция языка / пер. с фр. А. Захаревич. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. — 536 с.
4. Бочихина О. FACE: Немая опера. Мультимедийный проект для инструментальных, электроакустических звуков и видеопроекции (2018). — URL: <http://olgabochihina.com/face> (дата обращения: 17.06. 2020).

5. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / пер. с франц. Б. Скура-това. — М.: Логос-Альтера, 2004. — 200 с.
6. Бразговская Е. Е. Вербализация музыки (автоэкфрасис) в современной композиторской практике // Человек. Культура. Образование. Научно-образовательный и методический рецензируемый журнал. — Сыктывкар: Изд-во СГУ им. Питирима Сорокина. — 2015. — № (18). — С. 20–34.
7. Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. — М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. — 224 с.
8. Бразговская Е. Е. Семиотика: Языки и коды культуры: учебник и практикум для академического бакалавриата. 2-е изд. — М.: Юрайт, 2019. — 189 с.
9. Бродский И. Малое собр. соч. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 880 с.
10. Бродский И. Рембрандт. Офорты (1971). — URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=7665> (дата обращения: 18.08.2020).
11. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / пер. с англ. С. Зенкина. — М.: НЛЮ, 2006. — 184 с.
12. Зенкин С. Н. Небожественное сакральное. Теория и художественная практика. — М.: РГГУ, 2012. — 537 с.
13. Мангуэль А. Curiositas. Любопытство / пер. с англ. А. Захаревич. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. — 472 с.
14. Мирошниченко В. Новый Face современной академической музыки: откровенный разговор с композитором о немой медиаопере 14 января 2019. — URL: <https://knife.media/opera-composer-interview> (дата обращения: 12.04.2020).
15. Открытый разговор о медиаопере FACE 26.01.2019. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=whdrcouD3qI> (дата обращения: 4.04.2020).
16. Ричцоллатти Д., Синигалья К. Зеркала в мозге: О механизмах совместного действия и сопереживания / пер. с англ. О. А. Кураковой, М. В. Фаликман. — М.: Языки славянских культур, 2012. — 208 с.
17. Росс А. Послушайте / пер. с англ. М. Мишель. — М.: Астрель: CORPUS, 2013. — 352 с.
18. Савенко С. Расширяющееся пространство актуальной музыки // Музыкальная академия. — Вып. № 1–2019 (765). — URL: <https://mus.academy/articles/rasshiryayushcheesya-prostranstvo-aktualnoy-muzyki> (дата обращения: 17.03.2020).
19. Черниговская Т. В. Чеширская улыбка кота Шрёдингера: язык и сознание. — М.: Языки славянской культуры, 2013. — 448 с.
20. Элкинс Дж. Исследуя визуальный мир / пер. с англ. А. Денищик, С. Любимова. — Вильнюс: ЕГУ, 2010. — 534 с.
21. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 240 с.
22. Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. — М. Новое литературное обозрение, 2010. — 688 с.
23. Arnheim R. Visual thinking. — Berkeley: Los Angeles: University of California Press, 1969. — 359 p.
24. Aydede M. The Language of Thought Hypothesis. — Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2019 ed.). — URL: <https://stanford.library.sydney.edu.au/entries/language-thought/> (дата обращения: 19.05.2020).
25. Bermúdez J. L. Thinking without Words. — Oxford: Oxford University Press, 2003. — P. 225.
26. Cross I., Deliège I. Introduction: Cognitive science and music — an overview // Contemporary Music Review. — 2009. — Vol. 9, pts/ 1 & 2. — P. 1–6. DOI: 10.1080/07494469300640291.

27. Hall E. *The Silent Language*. — New York; London: ANCHOR BOOKS, 1973. — 207 p.
28. Hass R. *Meditation at Lagunitas // Hass R. Praise*. — New York: Ecco Press, 1979. — P 5.
29. Levinson S. C. *From outer to inner space: linguistic categories and nonlinguistic thinking // Language and Conceptualization*. — Cambridge University Press, 1999. —P. 13–45.
30. Miłosz Cz. *Esse // Miłosz Cz. Poezje*. — Warszawa: Czytelnik, 1988. — S. 435.
31. Nemerov H. *The Painter Dreaming in the Scholar's House // Nemerov H. The Collected Poems of Howard Nemerov*. — Chicago; London: The University of Chicago Press, 1977. — P. 432–436.
32. Peretz I., Zatorre R. J. *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 479 p.
33. Rogers P., McCann R. *An Interview with Pattiann Rogers // The Iowa Review*. — 1987. — Vol. 17, is. 2. — URL: [https://ir.uiowa.edu/iowareview/?utm\\_source=дата\\_обращения:2.02.2020](https://ir.uiowa.edu/iowareview/?utm_source=дата_обращения:2.02.2020)).
34. Schiavio A., Schyff D. *Beyond Musical Qualia. Reflecting on the Concept of Experience // Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*. American Psychological Association. — 2016. — Vol. 26, N 4. —P. 366–378.
35. Turner M. *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. — Oxford University Press, 2006. —331 p.