Рукопись (подготовлена для журнала "Новый Филологический Вестник")

Г.А. Егоров (Санкт-Петербург)

**«РАССКАЗ, КОТОРЫЙ НИЧЕГО НЕ РАССКАЗЫВАЕТ»: РОМАН А. РОБ-ГРИЙЕ «В ЛАБИРИНТЕ» КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ НАРРАТИВ[[1]](#footnote-2)**

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме взаимоотношения литературного и музыкального медиумов на примере романа А. Роб-Грийе «В лабиринте». Опираясь на концепции музыкальных нарратологов (R. Baroni, J.-J. Nattiez), в данной работе предпринята попытка показать приближенность нарратива романа к музыкальному построению, что, в свою очередь, приводит к новому типу рецептивного восприятия текста. В статье демонстрируется, что А. Роб-Грийе, деконструируя традиционный линейный нарратив, ставит своей целью не создание постмодернистской игры с читателем, но наделение текста особой аффективностью, проявляющейся в рецептивном взаимодействии с текстом и традиционно присущей музыкальному медиуму.   
 **Ключевые слова:** трансмедиальная нарратология; Ален Роб-Грийе; Жан-Жак Натье; музыкальный нарратив.

**G.A. Egorov (Saint Petersburg)**

**«A narrative which relates nothing»: the A. Robbe-Grillet’s novel «In the Labyrinth» as a musical narrative[[2]](#footnote-3)**

**Abstract.** The article focuses on the problem of the relationship between musical and literary media using as an example the A. Robbe-Grillet’s novel «In the Labyrinth». Based upon the studies of the musical narratologists (R. Baroni, J.-J. Nattiez) the article attempts to demonstrate the similarity of the narrative in the novel to a musical composition. That, in turn, leads to the new type of a receptive text perception. The article also demonstrates that A. Robbe-Grillet does not aim to create a postmodern game with a reader by deconstructing the traditional linear narrative but rather tries to give to the text a special affectivity that is inherent to a musical media and that manifests itself through an interaction with the text.

**Key words:** transmedial narratology; Alain Robbe-Grillet; Jean-Jacques Nattiez; musical narrative.

В современной нарратологии большое внимание уделяется проблеме взаимодействия различных медиумов, не последнее место в ней занимают вопросы, связанные с взаимодействием литературы и музыки. Существуют ряд важных аспектов, позволяющих говорить об их медиальном «родстве»: темпоральность, событийность, наличие интриги или, как предлагает Р. Барони в случае разговора о музыке, прото-интриги [см. Baroni 2011], а также гомологичность музыки и речи, подмеченная Ж.-Ж. Натье: « […] музыка и речь разделяют линейность речи и использование звуковых объектов. Музыка способна имитировать интонационную кривую рассказа» [Nattiez 1990, 81]. Музыка и литература также, по всей видимости, имеют общее прошлое: тот же Барони замечает, что эти медиумы имеют общие корни в древних формах литературного нарратива, где стихотворная поэзия зачастую аккомпанировалась музыкой [Baroni 2011]. В свете этого предпринимаются различные попытки применения нарратологического подхода для осмысления музыкального произведения, которые так или иначе сталкиваются в неразрешимой проблемой нереференциальности музыки, однако это нисколько не лишает силы то интуитивное предположение, что, по мнению Жан-Жака Натье, лежит в основе всей музыкальной нарратологии: «[…] через [музыкальное] произведение с нами говорит автор» [Nattiez 1990, 69]. В общем, очевидно, что музыка нам что-то рассказывает, но содержание этого рассказала является бесконечным полем потенциальных значений, что варьируются в зависимости от контекста и получателя, и которое приводит к тому, что музыкальный медиум, как никакой другой, низводит любые попытки однозначной интерпретации — другими словами, вербализация того, что мы слышим так или иначе становится «семиотическим приключением, исход которого носит вероятностный характер» [Бразговская 2014, 44]. Именно этот факт сподвигнул Адорно как-то высказаться о симфонии Малера, как о рассказе, который ничего не рассказывает [Nattiez 1990, 74] — что очень точно и емко характеризует краеугольную проблему музыкально-нарратологических изысканий и, как это будет показано далее, не менее доподлинно передает проблематику нарратива романа А. Роб-Грийе «В лабиринте».

Таким образом, нереференциальность музыки с ее одновременным уподоблением литературному рассказу значительно проблематизирует нарратологические поиски и требует если не пересмотра понятия нарратива в контексте музыкального произведения, то его адаптации под те сущностные аспекты музыкального медиума, что он на него накладывает. Один из возможных путей такой адаптации — восприятие музыкального нарратива как драматического, что оперирует лишь сменяемостью событий без их вербализации. В общем, нереференциальность нисколько не отпугивает от себя исследователей-нарратологов — остальные аспекты музыкального произведения, что роднят его с литературным медиумом, значительно перевешивают изначально присущую музыке невербализуемость и позволяют заключить, что нарратив в музыке, пусть и не в абсолютно той же форме, что в литературе, существует.

Однако, хотя это и сподвигает к дальнейшим изысканиям в области трансмедиальности, это приводит к некоторой диспропорции в исследованиях, которые больше направлены на исследование того, как «литературное» может проявляться в «музыкальном». Возможно, во многом это продиктовано существованием достаточно богатой традиции программной музыки или такого «гибридного» жанра, как симфоническая поэма — свидетельств движения музыкального медиума к литературе, его попытки освободиться от ярма нереференциальности, ведь достаточно долгое время это качество музыкального медиума считалось его главным недостатком.

Случаи же, когда литература уподобляет себя музыкальному медиуму не с помощью синтактико-лексических средств, а на уровне самой структуры, самого нарратива, очень редки (если судить в масштабах истории литературы). Спорным является и само заключение, что такое видоизменение нарратива в принципе возможно в рамках литературного медиума. Вместе с тем, исследования музыкальных нарротологов, в частности французского музыкального семиотика Ж.-Ж. Натье, позволяют пролить свет на подобные трансмедиальные преобразования с помощью вычленения конкретных особенностей проявления нарративности в музыкальном произведении и их сопоставления с уже известными способами организация нарратива в литературном медиуме. Учитывая особенности нарративизации, которые могут быть присущи тому или иному медиуму, мы можем применить эти знания при анализе нарратива, в данном случае, в литературе и выяснить, не является ли исследуемая форма нарратива ближе к тому, что мы наблюдаем в музыке.

С этой точки зрения наиболее продуктивным предметом для исследования будут литературные тексты, отличающиеся нетипичными формами нарратива и отсылающие нас к новому способу их восприятия. На последнем втором аспекте — рецептивности — необходимо заострить большое внимание, так как особые рецептивные режимы, присущие чтению таких текстов, являются не менее важными маркерами, сигнализирующими о трансмедиальной природе изучаемого нарратива. Другими словами, особенности нарративов двух исследуемых медиумов, музыки и литературы, требуют от себя особых рецептивных режимов, ведь вполне очевидно, что мы воспринимаем музыкальное и литературное произведение разными сенсорно-когнитивными путями. В этой связи, не только особенности конструирования нарратива в рамках произведения, но и гомологичность рецептивного режима режиму, присущему медиуму другой природы, будут служить доказательством как минимум нетипичности исследуемого нарратива, а как максимум — его родовой принадлежности другому медиуму.

Учитывая вышеизложенные предпосылки, обращение в качестве материала к роману А. Роб-Грийе «В лабиринте», относящемуся к течению «нового романа», которому присущи радикальные эксперименты над традиционным литературным нарративом, является вполне оправданным. Дальнейший его анализ ставит своей задачей продемонстрировать, насколько его нарратив является не замысловатой деконструкцией традиционного романного нарратива, а попыткой воссоздания в литературном медиуме особенностей музыкального нарратива не только в своих формальных аспектах, но и в гомологичности рецептивного режима тому способу восприятия, которым мы пользуемся при прослушивании музыки с ее апеллированием к аффективности реципиента.

Какие же конкретные особенности характеризуют нарратив роман А. Роб-Грийе? Это и невозможность определения самого нарратора (что главным образом создается неразрешимым противоречием между началом и концом романа, единственными отрывками, где упоминается рассказывающее «Я»), и резкие сдвиги нарративной оптики в течение повествования, проявляющиеся в обращении к нарративным фигурам металепсиса или *mise en abyme* (например, сцена, бывшая статичным описанием картины на стене, внезапно предстает как окружающая рассказчика действительность), и нарушение хронологии и логической последовательности событий и, в принципе, отказ от линейного повествования. Замысловатая форма романа, где события не чередуются, а перетекают в друг друга через предметы с помощью ассоциативных связей, усиливает дезориентацию читателя. Развертывание нарратива предстает как самоцель романа или, другими словами, «наррация становится самим действием» [Faerber 2010, 416].

Все это в итоге приводит к тому, что реконструкция линейного нарратива если и не теряет смысл, то оказывается практически незазрешимой задачей. В мире, что выстроил Роб-Грийе, нивелирована иерархия населяющих его элементов — все равнозначно и равноценно, а значит, ни один из героев, ни одна из вещей, ничто более не является носителем важного семантического значения, способным придать руслу нарратива какую-либо смыслонаделяющую целенаправленность и вывести его из состояния постоянной саморедупликации. Это, в свою очередь, приводит к тому, что романные события перестают конституировать структуру произведения и становятся подчиненными форме, что придаёт самому процессу восприятия, рецепции первостепенное значение: «[… ] главные перипетии происходят не с персонажами, а со словами. Чередование повествовательных элементов […] подчинилось ритму рассказывания, архитектуре текста» [Строев 1987, 396] или, как справедливо заметила К. Брук-Роуз, «формализм у Роб-Грийе — это реализм» [Brooke-Rose 1965-1966, 411].

Грань между миром вещей и человеком стирается, и последний становится такой же тщательно описываемой вещью в ситуации, когда «[…] натуралистически скрупулезное воспроизведение не претендует на познание». [Ващенко 2013] Мотив отражений, повторений, параллелизмов и мотив неразличения пронизывают все произведение, где важные семантические элементы так и не высказываются, например: «– Да, это от неожиданности, – говорит женщина. – И потом свет сзади… Не различишь… Они приняли вас за [далее фраза обрывается]» [Роб-Грийе 1983, 266]. Все это подводит к вопросу, можно ли в принципе говорить о существовании литературного нарратива в романе, где любая попытка его осмысления как истории, обречена на провал, так как события и персонажи лишь существуют номинально для поддержания лабиринтоподобной причудливой формы.

Несомненно, предпринимались многократные попытки вычленить из романа линейный нарратив-фундамент, что позволило бы осмыслить «В лабиринте» как традиционное литературное произведение, что было нарочно подвергнуто автором различным деформациям. Так Б. Морриссет предлагает гипотезу трехуровневого нарратива [см. Morrissette 1967], К. Брук-Роуз склонна интерпретировать роман как сумбурные переживания умирающего в лихорадке солдата [см. Brook-Rose 1965-1966], а филолог М. Дахарли Марангу в своей докторской работе интерпретирует роман как воплощение полифонического нарратива [см. Dacharly Marangou 2012].

Однако, все эти гипотезы не дают ответа на вопрос о возможности однозначного реконструированная фабульных событий, так как в процессе их воссоздания читатель так или иначе сталкивается с тупиком невозможности определения нарратора: если опираться на текст, то нарратор в романе является как сторонним рассказчиком, так и персонажем возможно вымышленной истории, что рождает неразрешимый парадокс, девальвирующий любые попытки восстановления линейного нарратива. Это лишает роман возможности его однозначной интерпретации.

Помимо этого здесь стоит остановиться подробнее на литературном термине «полифония», к которому часто обращаются исследователи нового романа. Использовать это понятие, введение в традиционное литературоведение Бахтиным, здесь не совсем уместно, ведь по Бахтину «подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее» [Харитонов 2016, 73], а ведь именно такую многопланность мы наблюдаем в романе. К тому же, для Бахтина полифония прежде всего сосредоточена в «эффекте равноправия речи автора и героев» [Харитонов 2016, 74], в то время как в мире Роб-Грийе равноправны абсолютно все элементы художественного пространства.

Таким образом, в романе мы сталкиваемся с абсолютно новым типом нарратива: во-первых, нарратив «В лабиринте» — это не полифония голосов, по крайней мере в ее традиционно понимании, ведь бахтинская полифония создается преимущественно на уровне взаимодействия идей, в то время как художественный мир является цельным и дискретным. Во-вторых, это не постмодернистская игра с формой — прочтение романа в таком ключе не приближает нас к его пониманию, к тому же, хоть и может показаться, что текст играет с читателем, здесь невозможно «выиграть» и однозначно вычленить одну или несколько историй. По всей видимости, А. Роб-Грийе предвидел такую читательскую стратегию и поместил ложный «ключ» ближе к концу романа — внезапный линейный литературный субстрат, рассказывающий историю о солдате, что должен передать посылку от умершего сослуживца. Однако, при ближайшем рассмотрении эта история нисколько не проясняет остальной текст, а только больше запутывает читателя, так как именно в этом линейном отрывке во второй и заключительный раз появляется рассказывающее «Я» — появляется в роли доктора, что вносит неразрешимый парадокс в нарратив. Этот отрывок, таким образом, является лишь частью всеобщего кривого зеркала, отправным пунктом, отблески которого разбросаны по всему тексту.

Таким образом, для нового понимания «В лабиринте» представляется продуктивным рассмотреть его нарратив с точки зрения музыкальной нарратологии, во многом опираясь на статью музыкального семиотика Жан-Жака Натье «Можем ли мы говорить о нарративности в музыке?» [см. Nattiez 1990], так как о подобии нарратива романа с музыкальным говорит многое.

Во-первых, «В лабиринте» характеризует особое понимание времени — мы наблюдаем в романе, не просто нарушение хронологии, но само разрушение темпоральности, где прошлое, будущее и настоящее сосредоточены в одном неразделимом феномене. Подобное отношение к времени любопытным образом деформирует интригу, что в своем классическом виде функционирует, согласно Барони, с помощью «чередования повторов и расхождений, напряжений и разрешений» [Baroni 2011]. Подобные чередования в свою очередь позволяют реципиенту сформировать «когнитивные реконфигурации» [Baroni 2011], воплощающиеся в ощущении интриги. Застывший мир «В лабиринте» лишен каких-либо действительных чередований, что приближает его к тому, что можно наблюдать в сериальной музыке, где «[…] музыкальная последовательность кажется полностью освободившейся от тяги к разрешению, достигая того, что мелодический диссонанс становится центром формы, способной к повторяемости без игры в «завязывание» и «развязывание»»[Baroni 2011]. Нарратив романа в своей атемпоральности и неспособности к продуцированию контрастных чередований подобным образом кажется застывшим мелодическим диссонансом.

Во-вторых, Натье при определении того, что такое литературный рассказ, обращается к Сеймуру Чатману, который заключает, что «история возникает только тогда, когда одновременно рассказываются события и действующие лица» [Nattiez 1990, 70]. У Роб-Грийе же по сути нет ни событий, ни действующих лиц. Все персонажи — дубликат дубликатов, они типологизированы и размыты в калейдоскопической структуре произведения. События же в традиционном нарративе меняют статус-кво, обладают переломным значением для повествования — что не наблюдается в романе, где ни пространственно-временные смены, ни встречи героев не приводят ни к какому дальнейшему развитию истории, а лишь являются инструментом для поддержания бесконечной итеративности.

К тому же, Натье продолжает: «в рассказе одновременно наличествуют как линейное измерение — события происходят в разные моменты времени — так и причинно-следственные связи между этими различными событиями» [Nattiez 1990, 70], причем причина может быть как явной, так и подразумеваемой. У Роб-Грийе нет ни линейного развития (что упомянуто выше в описании особенности темпоральности романа), ни причинно-следственных связей — они нарушены и подчиняются ассоциативной логике. Тем самым, писатель при номинальном присутствии субъекта и предиката размывает значение их связи для понимания романа.

Важно замечание, которое Натье высказывает по поводу программной музыки. Для ее «адекватного» прослушивания, то есть прослушивания как рассказа, истории, нам необходима предварительная настройка и «[…] особая слушательская стратегия, чтобы воссоздать рассказ на ее основе» [Nattiez 1990, 70-71]. Такая же настройка по сути нужна и для прочтения романа Роб-Грийе, что отражают многочисленные теории, пытающиеся вычленить из «В лабиринте» традиционный нарратив. Подобную вещь замечают и авторы статьи «Нарративное блуждание у Алена Роб-Грийе (на материале «В лабиринте») [см. Djavari, Foroughi, Heidari 2013], отмечая, что читатель «В лабиринте» сам производит смысл из прочитанного: «Действительно, в «В лабиринте» присутствуют как скачки вперед, так и назад, опущения, эллипсы, изломы, что вынуждает читателя каждый раз восстанавливать порядок, устанавливать связи, отыскивать последовательность, учреждать иерархию и, тем самым, производить смысл» [Djavari, Foroughi, Heidari 2013, 10].

Таким образом, роман сподвигает читателя к новому типу рецептивной активности, который подобен музыкальному слушанию — ведь все это воссоздание смысла прочитанного подобно тому, как слушатель наделяет музыкальные события тем или иным семантическим значением, или словами Натье, тому, как «мы проектируем рассказ на музыку» [Nattiez 1990, 76]. Читая роман «В лабиринте», мы зачастую оказываемся в ситуации, в которой оказались ученики канадской школы, когда Жан-Жак Натье предложил им рассказать историю на основе прослушанной симфонической поэмы. Результатом такого эксперимента стало заключение того, что «ученики постфактум придают связность последовательности звуковых событий, представляя между ними отношения субъекта-предиката, которые сама музыка не может предоставить» [Nattiez 1990, 78] — не является ли наша попытка линейного восприятия романа такой же фабрикацией субъектно-предикатных связей в лишь номинально референциальном мире «В лабиринте»?

Тем не менее, при всей своей ослабленной референциальности, роман не распадается на части и позволяет ощутить его единство при парадоксальной разобщенности. Во многом это создается благодаря тому, что M. Djavari, H. Foroughi, S. Heidari называют нарративным кодом: существование последовательности событий во времени [Djavari, Foroughi, Heidari 2013, 10]. Пусть последовательность алогична, а время существует в форме тотального единства, мы можем ощутить смену событий в рамках художественного мира — ведь нам удается уловить общую форму романа. О существовании подобного нарративного кода мы можем говорить и в музыке, где есть время и события.

Таким образом, ослабление событийности, подчиненность содержания форме выдвигают на первый план дискурсивность как отличительный признак нарратива романа — признак, который не присущ традиционной литературе, но является отличительной чертой музыкального медиума. Читатель вынужден фокусироваться не на том, «что» сообщает текст, а на том, «как» он сообщает. Структура романа также аппелирует к особому режиму чтения и акцентируется на аффективности читателя. Тем самым, А. Роб-Грийе, отказываясь от рецептивных задач традиционного нарратива, приучает читателя к новому способу восприятия литературного текста — восприятию романа на уровне ощущений, подобно тому, как мы воспринимаем музыкальные произведения, что, в частности, подметила К. Брук-Роуз, заявившая, что «[…] Роб-Грийе создает для нас психологическую реальность изнутри потерявшегося солдата «В лабиринте» и создает, чтобы мы ее переживали, а не наблюдали» [Brook-Rose 1965-1966, 411]. Внедрить переживание, аффект, эмоцию через формально-стилистические аспекты, по возможности минуя субъектно-предикатные инстанции, является главной задачей исследуемого произведения, и это роднит его с нереференциальным музыкальным медиумом, из которого заимствованы многие принципы построения нарратива.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Бразговская Е.Е. Вербализация музыки как межсемиотический перевод // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 30-47.
2. Ващенко Ю. А. Немиметический экфрасис в структуре визуального кода романа А. Роб-Грийе «В лабиринте» // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. 2013. № 1080, вип. 69. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFL\_2013\_1080\_69\_22](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=VKhIFL_2013_1080_69_22) (дата обращения 14.11.2020).
3. Роб-Грийе А. В лабиринте / Бютор М., Роб-Грийе А., Симон К., Саррот Н. Изменение. В лабиринте. Дороги Фландрии. Вы слышите их? М., 1983. C. 257-353.
4. Строев А.Ф. Новый роман / Французская литература 1945-1990 / Н.И. Балашов [и др.]; ИМЛИРАН; редкол.: Н.И. Балашов, Т.В. Балашова, С.Н. Зенкин. – М., 1995. – С. 394-407.
5. Харитонов О.А. Теория полифонии в романной практике XX века // ФИЛОLOGOS. 2016. №28 (1). С. 71-75.
6. Baroni R. Tensions et résolutions : musicalité de l’intrigue ou intrigue musicale ? // Cahiers de narratologie. 2011. № 21. URL: <https://journals.openedition.org/narratologie/6461> (дата обращения 14.11.2020).
7. Brook-Rose C. The baroque imagination of Robbe-Grillet // Modern Fiction Studies. 1965-1966. Vol. 11. № 4. P. 405-423.
8. Dacharly Marangou M. La fiction romanesque de la postomodetnité et ses labyrinthes : l’exemple des textes d’Alain Robbe-Grillet (France, 1922-2008), de Juan Jose Saer (Argentine, 1937-2005) et de Boubacar Boris Diop (Sénégal, 1946-). Thèse de doctorat nouveau régime. Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, Créteil, 2012.
9. Djavari M., Foroughi H., Heidari S. L’errance narrative chez Alain Robbe-Grillet Le cas d'étude: Dans le labyrinthe. // Recherches en Langue et Littérature Françaises. 2013. № 11. P. 1-16.
10. Faerber J. Pour une esthétique baroque du Nouveau Roman. Paris, 2010.
11. Morrissette B. The Evolution of Narrative Viewpoint in Robbe-Grillet // NOVEL: A Forum on Fiction. 1967. Vol. 1. № 1. P. 24-33.
12. Nattiez J.-J. Peut-on parler de narrativité en musique? // Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes. 1990. Vol. 10. №2. P. 68-91.

1. Статья подготовлена в рамках гранта НИР СПбГУ «Междисциплинарные исследования нарратива: между типологией и “топологией”», ID: 53362277. [↑](#footnote-ref-2)
2. The article was prepared as part of the grant of the research work of Saint Petersburg University “Interdisciplinary research of narrative: between typology and "topology”, ID: 53362277. [↑](#footnote-ref-3)