

УДК 78.03/785.11

*М. Емельяненко*

## **ЯВЛЕНИЕ СОБЫТИЙНОСТИ В СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭТИКЕ Г. КАНЧЕЛИ**

*В статье теория событийности в музыке XX века рассматривается в контексте таких научных дисциплин как эвентология и нарратология. Подчеркивается значение нарративного подхода к симфоническим произведениям Г. Канчели в аспекте их реализации в межопусном пространстве.*

*Ключевые слова: симфонический метатекст, нарратология, дискурс, событие.*

Наличие в музыке Г. Канчели устойчивых повторяющихся текстовых формул, то есть структурно-семантических авторских фигур, переходящих из одного симфонического произведения в другое и позволяющих трактовать последовательность симфоний как некий цикл – циклическое построение симфонического метатекста – позволяет предполагать, что к симфоническому творчеству Канчели целесообразно подходить с позиции теории событийности, изначально возникшей в области точных наук, а в последние годы получившей достаточно широкий резонанс в сфере гуманитарного знания, в частности, в музыкознании. Независимость случайных событий и их силу статистического взаимодействия изучает такая научная дисциплина, как эвентология. Наиболее последовательно явление событийности в искусстве рассматривается в нарратологии, которая на современном этапе представляет собой весьма обширный научный поиск в области сюжетно-повествовательных высказываний (дискурсов), соотносимых с некоторой фабулой (историей, интригой). В широкое употребление понятие нарратологии начинает входить после новаторских работ Р. Барта и К. Бремона, а в российской традиции – работ А. Веселовского, В. Проппа, Б. Томашевского, О. Фрейденберг, М. Бахтина и других. Однако предмет этой научной дисциплины и, соответственно, ее эпистематический статус на сегодняшний день нельзя признать вполне определенными. В текстообразовании решающей оказывается двоякая событийность нарратива: «Перед нами два события, – писал М. Бахтин, – событие, о котором рассказано в произведении, и

событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели–читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте... Мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [2, с. 403–404]. Для уточнения научного статуса дисциплины, исследующей коммуникативную природу текстообразующего освоения событий, представляется необходимым выяснить соотношение нарратологии с поэтикой и риторикой.

Современная риторика рассматривает текст как знаковое тело дискурса, трактуемое в свою очередь как «коммуникативное событие», разыгрывающееся между субъектом, референтом и адресатом высказывания. Задача риторического (или дискурсного) анализа текста состоит в том, чтобы определить, какой речевой акт при этом осуществляется. К предмету металингвистического познания М. Бахтин относил не только «реплики бытового диалога» или «письмо (во всех его разнообразных формах)», но и «разнообразный мир публицистических выступлений, многообразные формы научных выступлений и все литературные жанры (от поговорки до многотемного романа)» [2, с. 66]. Он констатировал при этом, что «общая проблема речевых жанров по-настоящему никогда не ставилась. Изучались – и больше всего – литературные жанры. Но, начиная с античности и до наших дней, они изучались в разрезе их литературно–художественной специфики, в их дифференциальных отличиях друг от друга (в пределах литературы), а не как определенные типы высказываний, отличные от других типов, но имеющие с ними общую природу» [там же].

Нарративная интенциональность высказывания состоит в связывании двух событий – референтного (поведываемого, свидетельствуемого) и коммуникативного (само свидетельствование как событие) – в единство художественного, религиозного, научного или публицистического произведения в его, по выражению Бахтина, «событийной полноте». Предмет нарратологического познания может включать в себя любые – не только художественные и даже не только вербальные – знаковые комплексы, манифестирующие неслиянность и нераздельность двух событий: референтного (некто-

рая история, или фабула) и коммуникативного (дискурс по поводу этой истории). В этом смысле нарративными могут быть не только роман или сочинение историка, где референтный ряд событий фактографичен. Нарративными могут предстать и скульптура (в классическом случае Лаокоона), и даже музыка (оперная или балетная), ибо нарратив не есть само повествование (т. е. композиционная форма текста, отличная от описаний, рассуждений или диалоговых реплик); он являет собой текстопорождающую конфигурацию двух рядов событийности: референтного и коммуникативного.

Первоначальная попытка определить феномен событийности принадлежит Гегелю, предлагавшему «установить различие между тем, что просто происходит, и определенным действием, которое в эпическом произведении принимает форму события». По Гегелю, происшествием можно назвать «любое внешнее изменение в облике и явлении того, что существует», тогда, как событие есть «нечто большее, а именно исполнение намеченной цели», вследствие чего открывается «во всей его полноте цельный внутри себя мир, в совокупном круге которого движется действие» [5, с. 470, 472].

Четкое отграничение событийности от естественных процессов было сформулировано Ю. Лотманом: «Событие мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти» [11, с. 285]. Эта характеристика тоже не универсальна, однако весьма существенна. О «факте» как единичном состоянии некоторого аспекта бытия нет возможности говорить или мыслить без фиксирующего это состояние текста. Процессуальная цепь бытия онтологически континуальна. Дискретные факты в ней обнаруживаются только вследствие вмешательства языка, текстопорождающей деятельности, дискурсии. Без дискурсионной артикуляции (текстуального освоения сознанием) фактов как таковых не существует. Факт есть не что иное, как референтная функция дискурса – высказывания о нем. Факт является субстратом события – без факта нет и события. Специфика нарративного дискурса состоит именно в том, что он наделяет факт или некоторую совокупность фактов статусом события. Здесь, говоря словами Бахтина, на передний план «выходит новое и главное действующее лицо события – свидетель и судья» [3, с. 341], по отношению к которому актуализируется интеллигибельность (смыслообразность) факта, без чего никакая фактичность еще не событийна. Никакой природный катаклизм или социальный казус вне соотне-

сенности с нарративной интенцией (повествовательной установкой) сознания пока еще не является событием. Чтобы стать таковым, ему необходимо обрести статус не только зафиксированного, но и осмысленного факта. По Лотману, смыслообразная значимость события состоит в том, что оно есть «всегда нарушение некоторого запрета, факт, который имел место, хотя не должен был его иметь» [11, с. 286]. Это определение представляется нам излишне жестким. В действительности и тот или иной процесс (в том числе и природный), и нормативная система культуры обычно предполагает более или менее широкий спектр альтернативных возможностей, часто не выходящих за рамки «нормального» или «естественного». Правильнее будет утверждать, что событие – это осуществление одной из двух или нескольких возможностей. Иначе говоря, событие есть значимая в рамках некоторой парадигмы альтернативных вариантов (интеллигибельная) конкретность, то есть факт, обладающий собственным значением в меру того, насколько и в какую сторону он отличается от всех прочих, не реализовавшихся в данный момент возможностей. В отличие от процесса, не нуждающегося в осмысленности, событие не довлеет себе (хотя всякое событие процессуально). В отличие от факта, событие не ограничивается зафиксированностью в тексте (хотя всякое событие фактографично).

Суммируя сказанное, можно определить событие как актуальное **со-бытие факторов**. Число таких факторов не может быть менее трех: актантный фактор действия, пассивный фактор покоя (или противодействия) и ментальный фактор смыслообразующего свидетельства, или «причастной вненаходимости» (термин М. Бахтина) – из которых первые два связаны хронологической общностью, а третий, в той или иной степени, хронологически дистанцирован.

Из основополагающих характеристик рассматриваемой категории вытекает еще одна, весьма существенная – событие фрактально. В принципе любое событие посредством нарративного акта может быть развернуто в цепь микрособытий или, напротив, свернуто в эпизод макрособытия – вплоть до последнего гипersобытия: «события бытия» (термин М. Бахтина). Ведь само существо наррации состоит именно в том, что в отличие от идентификации она расчленяет объективную картину референтного высказывания мира на его событийные фрагменты (микрособытия) и одновременно стягивает эти фрагменты в коммуникативное единство высказывания,

нанализывая их на нить повествования о макрособытии. Эти разнонаправленные интенции нарративного акта и обретают свою равнодействующую в конфигурации эпизодов как единиц актуального членения нарративного текста.

Бахтин относится к любому художественному материалу и художественной форме как к событию. В его ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности» [3] для него, прежде всего, важна неразрывная связь героя и автора как участников «эстетического события», важно их событийное соотношение и взаимодействие в эстетическом акте. Категория события – одна из центральных в эстетике Бахтина – свое оригинальное, бахтинское наполнение получает в контексте его широкого, можно сказать, универсального понимания диалога как решающего события человеческого общения; в этом же смысле в книге о Достоевском последнее целое полифонического романа понять как событие взаимодействия полноправных сознаний, не поддающееся «обычному сюжетно-прагматическому истолкованию» [4, с. 9]. И если в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» [3] речь идет о вневходимости я и другого в реальном событии общения, автора и героя в «эстетическом событии», то в позднейшей работе («Ответ на вопрос редакции «Нового мира») – о вневходимости современного читателя и исследователя по отношению к далеким эпохам и культурам. Это единство подхода к тому, что происходит между двумя людьми и в масштабах истории культуры, скрепленное единством понятий анализа, – выразительная особенность мысли Бахтина.

По Бахтину автор как идеологическая позиция – оказывается соприкасающимся с автором первичным. Первичный автор – участник эстетического события, в котором встречаются в одной точке художник, независимая от него ценностная реальность и читатель, тоже взятый не как реальное лицо, а как внутренний объект художественного акта. Первичный автор как субъект эстетической деятельности внеоценочен и являет себя в целом произведении. Вторичный автор – понятие иерархическое и идейно значимое. Вершину иерархии образует авторская позиция, воплощенная в сюжетно-композиционной, пространственно-временной и жанровой структуре текста.

Художественное событие развивается композиционными параметрами, включая стилистику произведения. Е. Назайкинский отмечает соотношение понятий «логика» и «композиция», состоящее

в том, что основным способом описания музыкального произведения в книге может быть только слово («логос»), а основным методом раскрытия неуловимого словом содержания жизненных (смысловых) процессов – осознание их внутренних закономерностей и их определение в логически организованной музыкальной речи.

Назайкинский дает своеобразное определение композиции (как особой временной организации), подчеркивая, что она присуща только произведениям в строгом значении этого термина, то есть автономным, законченным и более или менее однозначно зафиксированным (в памяти, в нотах, в звукозаписи) художественным объектам, созданным авторами-композиторами и требующим адекватного исполнения, восприятия, музыковедческой интерпретации.

Автор утверждает тем самым, что до эпохи авторства в музыке не было композиции ни как деятельности, ни как формы художественного музыкального продукта. Таким образом, историческими рамками применимости понятия композиции в европейской музыкальной культуре является, по-видимому, границы периода XV–XX веков, внутри которого сложился институт авторского права, возникла дифференциация музыкальной деятельности и выделились профессии композитора и исполнителя, а также установились формы фиксации, принципы воспроизведения и восприятия музыки.

Таким образом, музыкальная композиция (по концепции Назайкинского) – это реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабно-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием.

Персонажи музыкального сюжета в музыке специфичны (герои безымянны, переменчивы). «Мелькнув на мгновение как образ героя, действующая сюжетная эфемерида вдруг становится потоком речи, настроением, раздваивается, распыляется, чтобы затем, может быть, снова вызвать характеристические предметные ассоциации, а еще через некоторое время снова растворится в фоне. Такая переменчивость может парадоксальным образом сочетаться с ощущением устойчиво определенных сюжетных линий развития, действия, перемещения раз обрисованных и персонифицированных в потоке сил» [13].

Эфемерность музыкальных персонажей вовсе не уничтожает их предметности. В музыкальной пьесе роль носителя какой-либо сюжетной линии может выполнять едва ли не любой элемент музыкальной речи, ткани, синтаксиса, композиции, – как справедливо утверждает Назайкинский.

**Фактурной фигуре, мелодическому обороту, теме** гораздо легче «играть» роли отвлеченных действующих сил – идей, понятий, состояний, нежели актерам-людям, которые и при исключительно широком амплуа не так часто замещают абстрактные категории (лишь в подчеркнуто аллегорической пьесе).

Благодаря своей безымянности актеры музыкального театра обеспечивают сюжету возможности почти алгебраического обобщения, при котором за каждым индексом формулы стоит широкий круг самых разных жизненных явлений, а конкретизация подтекста оказывается делом фантазии слушателя и исполнителя, подсказывается программными указателями композитора, а чаще всего ценится как многозначная и собирательная... Это позволяет в «сюжетном описании» замещать имена героев, характеристики эмоций и идей названиями синтаксических и композиционных единиц и определениями их собственно музыкальных свойств.

При этом, однако, возникает опасность технологического уклона, забвения важности ассоциативного ореола, окружающего не только каждую музыкальную фигуру, но и из отношения, несущие основную смысловую нагрузку в музыке, – опасность, не менее страшная для понимания и восприятия музыки как искусства, чем попытки однозначного перевода музыкального сюжета на язык конкретного литературного описания.

Специфика музыкальных персонажей сказывается на их особенностях развертывания сюжета, на построении композиции. Их зыбкость, их структурное и качественное разнообразие позволяют добиваться едва ли не любых композиционных решений. В сюжетной ситуации проявляет себя особое единство художественного пространства и времени... Под ситуацией можно понимать сюжетный срез, конфигурацию, объединяющую как действующие силы в их комплексной противоречивой телеологии, так и все фоновые факторы. Событие как сюжетная единица является результатом столкновения, взаимодействия сил и линий их развития. Так, Ю. М. Лотман в анализе литературного сюжета, принимает за событие любое нару-

шение норм, сложившихся в жизни, языке, тексте [10–12].

В музыкальном сюжете не только герои, но и события являются обобщениями целых групп и классов всевозможных жизненных явлений, случаев, происшествий, мотивов. В музыкальном произведении (в отличие от литературного) любой переход может быть воспринят как событие. Если сюжет есть связанная и необратимая во времени последовательность отражений в произведении событий жизни, то композиция – это диктуемая художественными соображениями, интуицией и волей автора, а также законами рода, вида и жанра искусства фактическая расстановка материала.

В инструментальной пьесе сюжетные события в силу их обобщенности и музыкальной специфичности не ограничиваются столь резко от собственно композиционных и могут отождествляться с ними. И все же дифференциация сюжета и композиции позволяет более тонко оценивать музыку как развертывающееся во времени содержание.

Так возникла традиция сопоставлять «композицию» и «драматургию», с которой принято связывать главным образом сюжетную сторону развития. Используется для этой цели также термины «интонационная фабула» и «тонфабула». Мы вводим понятия о «**фактурном сюжете**» или «**фактурной идее**», рассматривая его в связи с ведущей стороной тематизма в музыке XX века.

В музыке сюжетная интрига практически невозможна и построение даже незамысловатой фабулы непросто, ибо нет фиксации имен, предметов, обстоятельств. Но зато усложняется и рафинируется композиция.

На этой же основе возникают и многочисленные другие явления **композиционного ритма** – регулярные смены типов фактуры, тональностей, образных и жанровых сфер. Связь композиционных ритмов с общими принципами сохранения выявляется (по мнению Назайкинского) довольно легко, если удастся найти саму систему ограничений свободы изменений (в результате которой рождается простейшая повторность – периодическое колебательное движение).

Эти системы исторически служили самой общей причиной возникновения принципа репризности, его становления и развития в разных жанрах и формах, – как справедливо утверждает Назайкинский.

Назайкинский различает также два противоположных типа по-

вторения – синтаксического и композиционно-репризного, подчеркивая при этом, что именно на композиционном уровне возникает новое специфическое ощущение репризности, не сводящееся к синтаксическим оттенкам мысли, реализуемым в кратких повторах. Новое значение оказывается композиционно-сюжетным, драматургическим. Связано оно с непосредственным впечатлением повтора ситуации, возврата времени, прежней обстановки, а не просто со служебным повторением тех или иных слов, выражений и мелодико-ритмических фигур, вызываемым необходимостью развивать мысль.

Если в вариационном повторении угадываемая слухом тема предстает в изменении самого тематического материала, то в репризе – неизменный тематический материал несет ощущение функциональных изменений.

Особое внимание Назайкинский уделяет эстетико-художественным требованиям жанра миниатюры, подчеркивая, что миниатюра – это не только малое, это большое в малом, это микрокосм. В миниатюре подчеркивается символичность, метафоричность музыкально-речевых средств; в ней особенно сильно сталкиваются законы большого и малого, которые нередко предстают как законы изображаемого и материала, с помощью которого осуществляется изображение.

Двойная природа времени в жанре миниатюры приводит к эффекту особой напряженности, насыщенности, концентрированности музыкальной формы и происходящих в ее рамках процессов развития. Они опираются на исторически сложившиеся закономерности синтаксических («масштабно-тематических») структур музыкальной речи, на явления метров высшего порядка, и одновременно вовлекают и их жанровые проявления, а также закономерности сюжетного построения. Событие в музыке предполагает переход временных рамок произведения в пространственные, что очень явно прослеживается в симфонизме Канчели. Событийность музыки Канчели выражается в стремлении все время нарушать привычные рамки слушательского восприятия.

Если рассматривать малую форму музыки (миниатюру) как результат сжатия «большого времени» музыкальной композиции до масштабов «малого времени», так, как предлагает делать это Назайкинский, то можно прийти к следующим выводам:

– событийное наполнение, нагрузка музыкальной композиции значительно возрастает, а событийное время уплотняется, усложня-

ется и ведет к полифонизации событийного пространства. То есть, к преимущественно полифонической координации композиционной вертикали;

– малое время – это личное, индивидуальное, или психологическое время человеческой жизни, которое является важным субъективным фактором человеческой культуры и главной предпосылкой формирования категории времени. Следовательно, все события в «малой форме» являются событиями психологическими. Это то, что происходит с человеком, и в сознании человека;

– учитывая то, что в симфонии как в музыкально-жанровой форме по ее историческому заданию собраны и в систематизирующем композиционном виде представлены все основные признаки абсолютной, чистой музыки, то есть музыки как автономного художественного языка, обнаруживается, что вследствие сжатия данной жанровой формы в качестве тематических слагаемых композиции предстают те параметры музыкального звучания, которые являются общими условиями превращения музыкального звука в художественно значимый образ.

Данное превращение и становится главным художественным событием в симфониях Г. Канчели. В качестве дополнительного событийного ряда (который, кстати, в симфониях Б. Тищенко был основным) выступает жанрово-стилистическое «переокрашивание», «переодевание», иногда уточнение главных музыкальных лексем. В качестве событийных факторов, обеспечивающих преемственность передачи музыкальной формы от одного произведения к другому, выступают:

1. изменение громкостной динамики, и в сам момент динамически-громкостного зарождения звука. Происходит как бы динамическое самоопределение звука;

2. передача музыкального построения, музыкальной интональности от одного тембра к другому;

3. повторение на разных уровнях музыкальной композиции, повторение интонационного хода, позволяющее оценить явление интервальности. Повторение целого построения, «симфонической строфы» позволяет заметить рождение формы–структуры: репризности, рефренности, рондальности;

4. сопоставление дискретности-континуальности;

5. семантическое уплотнение фактуры позволяет услышать ее

хоральность, хоральную предназначенность и заметить момент за-  
рождения жанровой семантики; иные жанровые аллюзии;

6. в ритмике возможно разрешение двойственности унифи-  
цированного и свободного движения, с одной стороны путем пау-  
зы, с другой – путем наращивания сонорности, непрерывности скан-  
дирования, восклицаний;

7. как главное драматургическое событие произведений Канче-  
ли можно понимать дематериализацию музыкального звучания, иду-  
щую в двух направлениях – растворение в «молчании» с одной сторо-  
ны, и растворение в сонорности с другой, уход звучания в мир звука  
без каких-либо конкретных известных музыкальных обязательств.

Таким образом, все, что касается событийного ряда в симфо-  
низме Канчели, и все, что может быть отнесено к факторам сюжет-  
но-событийного ряда его произведений, связано с фактурой. То  
есть, сюжетная организация музыки связана с фактурой, как с про-  
цессом ее конечного временного становления. Именно данный нар-  
ративный подход к симфоническим произведениям Канчели по-  
зволяет рассматривать их как единый текст, реализовывать идею  
циклической симфонии в межопусном пространстве, то есть благо-  
даря связи отдельных симфоний между собой.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Барсова И. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Г. Канчели / И. Барсова // Музыкальный современник / [сб. статей]. – М. : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 108–134.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Эстетика словесного творчества / [сост. С. Бочаров. прим. С. Бочарова и С. Аверинцева]. – М. : Искусство, 1986. – С. 9–191.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М. : Худо-  
жественная литература, 1972. – 470 с.
5. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М. : Политиздат, 1969. – 350 с.
6. Зейфас Н. Симфонии Г. Канчели / Н. Зейфас // Композиторы союзных республик. – М. : Советский композитор, 1980. – Вып. 3. – С. 49–93.
7. Корыхалова Н. Неоавангард и массовое музыкальное воспитание в стра-  
нах Западной Европы / Н. Корыхалова // Кризис буржуазной культуры и музы-  
ки. – Л., 1983. – Вып. 5. – С. 52–77.
8. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И. Котляревский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты ис-  
следования / [зб. наук. статей]. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 28–34.

9. Лосев А. Дialeктика художественной формы. Антиномика / А. Лосев / Форма. Стилль. Вьраженне. – М. : Мысль, 1995. – С. 48–112.
10. Лотман Ю. Статьи по типологии культуры / Ю. Лотман. – Тарту, 1973. – Вып. 2. – 95 с.
11. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М. : Искусство, 1975. – 384 с.
12. Лотман Ю. Семносфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров : Статьи. Исследования. Заметки (1968 – 1972) / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.
13. Назайкинський Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинський. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
14. Орджоникидзе Г. Становление (Рaпсодия на тему «Гня Канчели») / Г. Орджоникидзе // Советская музыка. – 1976. – №10. – С. 13–29.

**Ємельяненко М.** *Явище подієвості у симфонічній поезиці Г. Канчелі.* У даній статті теорія подієвості в музиці ХХ століття розглядається у контексті таких наукових дисциплін як евенітологія та нарратологія. Підкреслюється значення нарративного підходу до симфонічних творів Г. Канчелі в аспекті їх реалізації у міжопусному просторі.

**Yemelianenko M.** *Phenomenon of eventfulness in the symphonic poetics of G. Kancheli.* In this paper, the theory of eventfulness in music of the twentieth century is considered in the context of such disciplines as eventology and narratology. It emphasizes the importance of the narrative approach to symphonic works of G. Kancheli in respect to their implementation in space between the opuses.



УДК 78.03

**І. Власенко**

## МЕТАФОРИЧНІСТЬ СТИЛЮ П. ЧАЙКОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Статтю присвячено вияву епічних елементів індивідуального стилю П. Чайковського, акцентованих у постановці «Пікової дами» В. Мейєрхольдом. Доводиться, що режисерська версія ґрунтується на стильових показниках драматургії композитора й відбиває суттєві аспекти музики. Механізм художньої інтерпретації базується на накладенні елементів композиторського та виконавського стилів, що сприяє виявленню нових смислів у цілісності твору.

Ключові слова: індивідуальний стиль, художня інтерпретація, музична драматургія, метафоричність.