

УДК 781.15:786.2

К РАЗРАБОТКЕ КАТЕГОРИИ ГЕРОЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕКСТЕ ПЬЕС ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Соответственно разрабатываемой в отечественном музыкознании теории *музыкального текста*¹ можно утверждать, что именно в музыкальном тексте (в отличие от *нотного*) протекают семантические преобразования, позволяющие исследовать связи музыкального образа с предметным миром и проследить процессы смыслопорождения. Данный подход созвучен сформировавшемуся в последние десятилетия взгляду на музыку как на интеллектуальный процесс, вторичную коммуникативную и моделирующую систему, что, будем надеяться, всё же обеспечит формирование традиций понимания текста с точки зрения поэтики. Иными словами, открывается прямой путь к изучению таких её категорий, как *герой, персонаж, образ, сюжет*, которые, тем не менее, до сего времени фактически не признаются структурными категориями. Между тем, музыкальный текст, являющийся смылопорождающим языковым и речевым феноменом (впрочем, как и любой другой художественный текст), может быть описан как сложная полисмысловая структура, представляющая одну из основных категорий поэтики – *героя*, в котором моделируется человек или антропоморфные существа в разных их проявлениях.

Возможности музыки – «искусства интонируемого смысла» (Б. В. Асафьев) в достоверном и «нагляд-

ном» изображении многогранного образа человека неоспоримы, однако остаются во многом малоизученными. Признавая антропоморфность любого музыкального произведения и не оспаривая, что предметом искусства является Человек, музыкознание, тем не менее, относится к идее антропоцентризма применительно к музыкальному искусству с большой долей условности². В результате в инструментальной («чистой») музыке до сих пор продолжают рассматривать категорию героя – эту безусловную, необходимую, более того, центральную принадлежность внутреннего мира художественного произведения³ – исключительно метафорически и только вкупе с определением «лирический». Расплывчатость характеристик, наблюдаемая в отношении героя (как, впрочем, и в отношении остальных категорий поэтики) носит тотальный характер. Данный факт серьёзно затрудняет понимание смысла художественного произведения, его объективной сущности, не говоря о том, что при этом полностью исключается возможность чёткой дифференциации и исследования самих понятий, посредством которых осуществляется художественное мышление.

В последние годы в музыкальной теории и практике перспективным представляется рассмотрение музыкального содержания в опоре на категории структурной поэтики, среди которых центральной

является категория героя. Обращение к категориям поэтики позволяет реализовать режиссёрское начало в работе над текстом музыкального произведения. Помимо выработки плана интерпретации, они дают возможность актуализировать в деятельности исполнителя актёрское начало: исполнитель начинает высказываться от имени героя, играть роль подобно тому, как это делает драматический актёр на сцене.

До некоторого времени категория героя, в отличие от литературы или живописи, в музыке рассматривалась, как указывалось, метафорически, оставляя за музыкой отражение преимущественно эмоциональной сферы. Между тем, в исполнительском обиходе категория героя получила широкое бытование – используя в качестве синонима понятия «образ» (художественный образ), категория героя служит осуществлению необходимой связи музыки с действительностью (при этом герой рассматривается также на уровне литературных метафор и произвольных сравнений). Так, для побуждения учеников-слушателей «схватывать сущность музыки и в то же время отдавать себе отчёт в истоках своих впечатлений, а также и в том, какие компоненты музыкальной ткани вызывают те или иные ассоциации», М. Э. Фейгин рекомендовал в процессе слушания музыки задавать вопросы следующего порядка: «Один или два “героя” действуют в этой пьесе?». Есть много свидетельств того, как крупные исполнители, обладая богатым воображением и ярким даром ассоциативных представлений, в работе над музыкальным образом прибегали к сюжетному истолкованию музыкальных произведений. Считалось, что без такого рода «рабочей программы» (К. Н. Игумнов) исполнитель не в состоянии сформировать исполнительский сценарий, предполагающий непрерывное развёртывание музыкального содержания на сюжетно-образной основе. Тем актуальнее видится обращение к таким категориям поэтики, как *герой (персонаж), образ, диалог (полилог), сюжет*, на самом раннем этапе освоения музыкальной речи – в музыкальной школе. Не случайно опытные педагоги-пианисты предпочитают использовать в своей работе пьесы, в которых герой прямо называется в заголовке и обнаруживает себя в тексте самым очевидным образом. Так, А. Д. Артоболевская рекомендовала чаще обращаться к пьесам, в которых изображены представители живой природы, к примеру, медведь. Желая передать характерную походку косолапого обитателя лесных чащ, дети играют всем весом руки, тяжёлым и мягким звуком.

Общеизвестно, что опираясь на конкретно-образное мышление ребёнка, легче формировать его слуходвигательные представления, позволяющие наиболее органично переводить их в акустический текст. Именно тогда переживание художественного

образа начинающим исполнителем не останавливается в неких абстрактных сферах, а начинает «доходить» до пальцев и находить решение в реальном звучании и пластике исполнительских движений. Пьесы детского фортепианного репертуара полностью соответствуют данным требованиям: композиторы, создавая музыку для детей, безусловно, учитывают особенности детской психологии (данный факт обеспечивает популярность многих пьес, ставших настоящими шлягерами у многих поколений начинающих пианистов).

Однако описание музыкального содержания и моделирование сюжетного действия в категориях поэтики – очень ответственный процесс, и он должен подкрепляться анализом содержательно-смысловых структур музыкального текста. При этом опора на синтаксический анализ формы произведения, которыми оперирует традиционный анализ, не всегда даёт возможность выявить смысловые единицы музыкального текста, но именно последние способны представить категории поэтики. В этом плане семантический анализ обладает «разрешающей» способностью, позволяющей обнаруживать в музыкальном тексте как явные, так и скрытые признаки героя, зафиксированные в его лексикографии. Открывается реальная возможность выявить и учесть структурный факт присутствия в тексте героя и выполняемых им действий (*Ёжик танцует, Воробей скачет и чирикает, Белка прыгает, Карабас-Барабас сердится и угрожает* и т. д.).

Как показали наблюдения, музыкальный герой – человек может быть заявлен в тексте рядом признаков: и как биологически конкретное существо, и как социально-конкретная личность⁴. Пьесы детского репертуара способны продемонстрировать также и олицетворённого героя (представляющего живую природу, предметный мир), а также антропоморфное существо (сказочный, либо литературный персонаж). Среди признаков героя в тексте участвует и заголовок, который, тем не менее, не всегда прямо указывает на героя. Однако заголовок всегда (прямо, либо косвенно) изображает место действия героя и окружающий его мир.

Герой присутствует в тексте как речевой субъект – *персонифицированный* и *неперсонифицированный*. В первом случае герой обозначается как биологически и социально конкретная личность, осуществляющая предметное (зримое) действие. Во втором случае неперсонифицированный герой предстаёт как автор в статусе героя (Рассказчик, оценивающий события, либо лирический герой). При этом его высказывание даётся в различных формах: в виде *прямой речи, диалога (полилога), монолога*. Признаки, с помощью которых обнаруживает себя герой в тексте, разделяются на *атрибутивные* и *ситуативные*⁵. Они выполняют в тексте роль своеобразных музыкальных прототипов героя.

Автор и герой – две важнейшие взаимосвязанные категории поэтики; они являются конститутивными принадлежностями, структурными данностями содержания каждого текста и представляют две значимости, два сознания (речевых субъекта), две самостоятельные и не всегда совпадающие точки зрения (как внешняя, так и внутренняя). Указанные структуры способны демонстрировать героя как косвенным образом (в «рассказе о герое», либо в «событии рассказывания»), так и прямым способом (актуализирующим «зримого» героя, *действующего* в рамках порученной автором роли). При этом, с одной стороны, в тексте превалирует «экспрессивная функция»; с другой, – «репрезентативная функция», которые, однако, «могут уживаться друг с другом в пределах одного текста самыми разнообразными способами» [8, с. 133].

Указанная смысловая диалогическая конструкция действует в горизонтальной, вертикальной оппозициях, а также в смешанных (комбинированных) структурах. Таким образом, целое героя формируется не по принципу синтагматической цепочки⁶, а по принципу *синтагматической иерархии*⁷, в которой смысловые составляющие (*синтагмы*⁸) находятся друг с другом в бинарной оппозиции, возникающей при расслоении музыкальной ткани на семантические планы как «рельеф» и «фон»⁹.

Учитывая диалогическое взаимодействие двух точек зрения – автора и героя – внутренний мир героя, с одной стороны, может рассматриваться как кругозор героя; с другой стороны, мир героя может быть рассмотрен как окружение, в котором он находится.

Между тем, об идее, герое, сюжете и других категориях поэтики, составляющих смысловое целое музыкального произведения, в музыковедении высказываются в форме свободных пояснений и вольных словесных характеристик¹⁰. В этом смысле, особенно «не повезло» категории героя. Этому, как мы уже убедились, способствовало несколько причин. Одной из них явилась общая тенденция отождествления героя с лирическим героем, при этом также обнаружилась неспособность выявить категорию героя как содержательно-смысловую структуру музыкального текста традиционными средствами анализа. Другая состоит в том, что героя как категорию поэтики, по видимому, ещё «не разглядели» в силу того факта, что «средой его обитания» в конкретном выражении оказалась в наибольшей степени детская музыка¹¹. Несмотря на свою кажущуюся простоту, детский фортепианный репертуар остаётся во многом *terra incognita*. Исследователи незаслуженно мало уделяют ему внимания – считается, что это всего лишь дидактический материал, предназначенный для «внутреннего» пользования.

Однако именно музыкальный текст пьес детского репертуара способен продемонстрировать *героя*

(персонажа) как «биологически конкретное существо» и как «социально-конкретную личность», которая оставаясь альтернативной автору значимостью («другой»), обладает своим голосом и способен осуществлять помимо речевого, любое другое действие. Субъектная организация текста предполагает целую систему разных голосов, начиная с героев, воплощающих человека (включая все возрастные категории), и заканчивая известными сказочными (и не только) персонажами, репрезентирующими антропоморфные существа. Героя как основное действующее лицо (что соответствует литературной трактовке данной категории) представляют в тексте *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплённым значением (*ключевые интонации*)¹² и *сюжетно-ситуативные знаки*, вызывающие конкретные предметно-образные семантические представления (из этих «бытующих интонаций» складывается «устный интонационный словарь» эпохи). Семантические фигуры, репрезентирующие героя, имеют отношение к категории *звуковых и незвуковых* явлений. Они охватывают обширную лексику различной этимологии, включая в текст прямые, а также переносные (первичные, вторичные) значения и выполняют *изобразительную функцию*, которая, в свою очередь, подразделяется на *предметно-информирующую* и *оценочную*¹³. Заключая в себе исходные, устойчивые (коренные) значения, смысловые структуры персонифицируют героя (персонажа) в музыкальном тексте, являются его атрибутивными и ситуативными признаками. На роль атрибутивных признаков претендуют семантические образования, которые конкретизируют героя с точки зрения его биологических (или социальных) свойств. Они сообщают о его национальной принадлежности, возрасте, поле, характерологических особенностях (отвечают на вопрос: «Кто это?»). Социально-бытовые проявления героя реализуются в коммуникативной ситуации и актуализируются ситуативными признаками, которые, однако, тесно связаны с атрибутивными. Ситуативными признаками обозначаются пространственно-временные параметры героя: конкретизируется место действия, характер его развёртывания (они в свою очередь, указывают и на психологическое состояние героя). Все признаки неизбежно проявляются только в *действии*, поэтому ситуативные признаки обеспечивают презентацию атрибутивных.

Поведение героя является средством выявления *характера*. А характер проявляет себя различным образом в ситуациях. Кроме того, в идентификации героя участвуют также оценочные признаки, которые присутствуют в лексике автора-Повествователя, либо автора-Рассказчика (в них содержатся сведения о физических и личностных особенностях героя, которые окрашиваются морально-психологической оценкой). Вступая в контекстные отношения в процессе развёртывания текста, указанные признаки (атрибутивные и ситуативные), представляют элементы отражённой

действительности (прямо или косвенно «сигнализирующие» о присутствии героя), участвуют в создании целостного художественного образа.

Количество героев в тексте регламентируется автором, но границы их реплик далеко не очевидны в тексте. Их дешифровка представляет определённые трудности. *Героев в тексте может быть много*, причём заголовки пьес могут создать установку на множественность участников действия, но не конкретизируют их составы. В тексте могут быть *два героя* («Дедушка и внук» И. Арсеева, «Бабочка и цветок» Л. Тимофеева, «Кот и мышь» Ф. Рыбницкого, «Два петуха» С. Разоренова и др.). Однако заголовки не всегда полно и точно информируют об этом: в пьесах «Мама всегда права» Р. Калсонса, «Кукушка-невидимка» Р. Шумана, «Золотистый жучок» Й. Черника, «Прыг-скок» Д. Львова-Компанейца анализ выявляет присутствие второго героя, который скрыт в фактуре пьесы, но участвует в действии и выступает полноправным партнёром в сюжете. Как полилогические, так и диалогические конструкции в любом случае демонстрируют семантические оппозиции.

Текст может экспонировать *одного героя*. В этом случае семантический анализ обнаруживает и его,

и объективную значимость, альтернативную герою (место действия, авторское слово). Как в случае прямого его показа, так и при воспроизведении скрытой структуры, прямое или косвенное присутствие героя в тексте можно подтвердить путём проведения процедуры семантического анализа, который поможет выявить его признаки – атрибутивные и ситуативные.

Структурное присутствие в музыкальном тексте героя в виде интонационной лексики различного происхождения даёт возможность с большим вниманием анализировать и выявлять связи музыкального образа с действительностью. Одновременно разделение текста на смысловые сегменты («куски роли» – К. Станиславский) позволяет обнаруживать факт присутствия в тексте признаков героя, его действий, местонахождения во времени и пространстве, а также ставить и решать конкретные исполнительские (режиссёрские) задачи осмысленного интонирования на сюжетно-образной основе.

Адаптацию теоретической модели к практической работе с текстом и прикладные методические разработки интонационных этюдов и ролевых игр см. в публикуемой главе из учебника Е. Царёвой «Играем вместе с учителем».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие текста разрабатывается, как известно, в лингвистике и литературоведении, в музыкальном искусстве его обоснование дал М. Г. Арановский. М. Г. Арановский дифференцировал понятия «нотного» и «музыкального» текста и создал дефиниции музыкального текста (Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998). Согласно теории музыкального текста, музыкальное произведение рассматривается как сложная структура, в которой нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию. Поэтому необходимо различать нотную графику и музыкальный текст, в котором и осуществляются основные смыслообразующие процессы. При этом музыкальный текст является воплощением известной политекстовой ситуации – «текст в тексте» (Ю. М. Лотман).

² М. Г. Арановский отмечает: «Говоря об изображении Человека в музыке, мы должны учитывать метафоричность этого понятия (в отличие, скажем, от литературы или живописи)» [Указ. соч. С. 16].

³ Как известно, художественный текст ни коим образом не соотносится непосредственно с личностью автора. Автору, как «конститутивному моменту формы» (М. М. Бахтин), принадлежит только целое текста, составленное из высказываний субъектов речи. Точно так же обстоит дело и с музыкальным текстом: в произведении высказываются, или «поступают» (М. М. Бахтин), либо альтернативные автору герои, либо знаки-заместители авторского присутствия в тексте – повествователь, рассказчик, лирический герой, обладающие в конечном счёте *статусом героя* (разница заключается главным образом в степени персонализации указанных категорий, репрезентирующих автора). Таким образом, «вне героя не достигается убедительно и устойчиво всю полноту видения

автора», «вне героя и его собственного сознания нет ничего устойчиво реального» [4, с. 22].

⁴ Впервые о присутствии образа человека в музыкальном содержании заявлено в статье В. В. Медушевского «Человек в зеркале интонационной формы» (Советская музыка. – 1980. – № 8. – С. 39–48).

⁵ О мигрирующих интонационных формулах с закреплённым значением см.: [10].

⁶ «Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его на синтагматическом уровне в структурное целое» (Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. – С. 63).

⁷ В синтагматике иерархии, по словам Ю. М. Лотмана, знаки связаны «как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую» [Указ. соч. С. 35]. Эта известная лотмановская аналогия художественного текста с куклой-матрёшкой, заключающей в себе множество вложенных друг в друга кукол всё меньшего и меньшего размера, весьма точно отражает явление интертекстуальности, действующей на всех уровнях.

⁸ Данные сегменты, репрезентирующие высказывания различной протяжённости, могут быть обозначены как реплики, поскольку принадлежат различным субъектам речи.

⁹ «Отношения между единицей и контекстом диалектичны и подвижны. Эта подвижность имеет как горизонтальный, так и вертикальный аспекты. Последний весьма важен, поскольку вытекает из иерархической организации текста. Структура, выступающая при одном ракурсе в качестве контекста, при другом, более широком обзоре окажется единицей» [Указ. соч. С. 51].

¹⁰ Широкое бытование свободных литературных аналогий, зачастую не связанных с объективной сущностью музыкальной образности, подтверждает факт отсутствия разработанной системы специальных аналитических процедур по выявлению содержательных структур музыкального текста. Поскольку только «по степени употребления понятия, по удельному весу в нём метафорического значения можно судить об уровне состояния теории данного предмета, научно-теоретической разработанности представления об объекте» (Тараева Г. Р. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка. Обзорная информация. – М., 1988. – Вып. 1. – С. 8).

¹¹ Имея в виду известное высказывание В. В. Медушевского о первичном появлении в музыке человека с конкретными биологическими признаками (половыми, возрастными, характерологическими) как о персонажном (что, в свою очередь, ознаменовало рождение музыки для детей, предполагающей детское видение) [Медушевский В. В. Указ. соч. С. 42], можно утверждать, что в детский репертуар герой «пришёл» сразу в двух ипостасях одновременно: 1) как персонаж (первые образцы персонажа принадлежат Р. Шуману («Дед Мороз») и П. Чайковскому («Баба-яга»); 2) как герой, воспроизводящий образ конкретного человека со всеми присущими ему признаками, подразумевающими не только биологические, но также личностные и социально-исторические.

¹² Термин «ключевая интонация», обозначающий мигрирующие из текста в текст *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплённым значением, принят в Лаборатории музыкальной семантики УГАИ как наиболее подходящий для адаптации семантических представлений начинающих исполнителей об интонационной лексике.

¹³ Л. Н. Шаймухаметова описала несколько групп интонационных образований, квалифицированных как *мигрирующие интонационные формулы*: звуковые сигналы, речь, движения и пластика в элементах музыкальной речи, музыкальные инструменты, бытовая музыка и музыкально-риторические фигуры [10]. На основе предложенной типологии Д. И. Баязитова дала описание интонационной лексики в содержании произведений детского фортепианного репертуара. Попадая в контекст детской тематики, общераспространённые интонационные формулы обретают новые значения и актуализируются в ином облике. В результате существенно расширился перечень семантических фигур моторно-двигательной этимологии (были описаны фигуры *шага, бега, прыжка, качания, скольжения*), интонаций речевой этимологии (интонации *плача, утверждения, восклицания*), описаны *знаки-образы и клише*, воплощающие представления о различных музыкальных инструментах [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Байкиева Р. М. Об авторском и редакторском текстах в структуре музыкального содержания пьес детского фортепианного репертуара // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов н/Д, 2006. – С. 344–350.

2. Байкиева Р. М. О семиотических аспектах музыкальной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. – 2009. – № 1 (4). – С. 29–39.

3. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 203–209.

4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Изд. 2-е. – М, 1986.

5. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 210–213.

6. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2008.

7. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С.Баха // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 198–202.

8. Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. – М., 2006.

9. Креативное обучение в ДМШ: научно-методический Вестник Лаборатории музыкальной семантики УГАИ. Ежеквартальное приложение к журналу «Проблемы музыкальной науки» (выходит с 2008 г.).

10. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. – М., 1999.

11. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа, 2004. – С. 2–16.

12. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.

Байкиева Римма Масгутовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры специального фортепиано
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

