

Р. М. Байкиева

Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа

Rimma M. Baikieva

Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
The Laboratory of Musical Semantics
Ufa

Атрибутивные и ситуативные признаки героя в тексте пьес детского фортепианного репертуара

Attributive and Situational Signs of a Hero in the Text of Children Piano Repertoire Plays

Понятие «герой» широко используется в работе с текстами пьес детского фортепианного репертуара, однако применяется оно обычно на уровне метафор, произвольных сравнений и является синонимом понятия «образ» (художественный образ). В статье даётся теоретическое обоснование и конкретизация героя как категории музыкальной поэтики и смысловой структуры музыкального текста. Признаками присутствия героя в музыкальном тексте является интонационная лексика.

Ключевые слова: детские пьесы для фортепиано, музыкальная поэтика, музыкальная семантика, герой детских пьес для фортепиано

The concept «a hero» is widely used in work with the texts of children piano repertoire, but it is usually applied as metaphors and free comparisons. In the performing practice this conception is often used as a synonym of the concept «Image» (Art image). The article gives theoretical bases and concretizes a hero as a musical theory of poetry category and a musical text semantic structure. The hero presence in a musical text is revealed with prosodic vocabulary.

Keywords: children piano plays, musical theory of poetry, musical semantic, children piano plays hero

Категория героя широко бытует в учебной и исполнительской практике, однако обычно на уровне метафор и произвольных сравнений. В исполнительском обиходе она используется в качестве синонима понятия «образ» (художественный образ). В оценке содержательной стороны и теоретическая, и исполнительская мысль демонстрируют позицию, во многом продиктованную чувственно-интуитивным опытом, когда глубинный смысл музыкального произведения подменяется содержанием восприятия слушателя. В качестве способа презентации категорий поэтики актуальным представляется изучение лексического аспекта [15]. Семиотический подход даёт возможность выявить и учесть структурный факт присутствия в тексте героя и выполняемых им действий.

Непосредственно в музыкальном тексте герой обнаруживает себя в двух модификациях – как *персонифицированный* и как *неперсонифицированный*. Данные структурные варианты фиксируют коммуникативную ситуацию с участием двух речевых субъектов – героя и автора. В первом случае герой обозначается как биологически и социально конкретная личность, осуществляющая предметное (зримое) действие. Чаще всего он прямо называется в заголовке. Во втором случае неперсонифицированный герой предстаёт как автор в статусе героя: *рассказчик, оценивающий события, либо лирический герой*.

Рассматривая музыкальный текст с позиций художественного мира героя, исполнитель способен обдумывать режиссёрское задание и строить исполнительский план в строгом соответствии с авторским замыслом. При этом успех интерпретации окажется очевидным, если за каждой репликой героя интерпретатор будет находить необходимую логику, «хотение» (К. С. Станиславский). Последнее, в конечном итоге, и продуктует ему необходимую звуковую краску, тембр, игровой приём, жест.

Идентификация героя в музыкальном тексте осуществляется с помощью лексикографии. Героя как основное действующее лицо представляют в тексте *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплёнными значениями (*ключевые интонации*)¹ и *сюжетно-ситуативные знаки*, вызывающие конкретные предметно-образные семантические представления. Из этих «бытующих интонаций скла-

¹ Термин «ключевая интонация», обозначающий мигрирующие из текста в текст *семантические фигуры* – устойчивые обороты с закреплённым значением, принят в Лаборатории музыкальной семантики УГИИ как наиболее подходящий для адаптации семантических представлений начинающих исполнителей об интонационной лексике.

дается «устный интонационный словарь» эпохи. Семантические фигуры, репрезентирующие героя, образуют в тексте слой первичных (вторичных, переносных значений). Имея отношение к категории звуковых и незвуковых явлений, они охватывают лексику эмотивно-речевой и двигательно-пластической этимологии.

Одновременно указанные семантические фигуры выполняют в тексте изобразительную функцию, которая, в свою очередь, подразделяется на предметно-информирующую и оценочную². Атрибутивные и ситуативные признаки называют героя, дают ему имя, тем самым причисляя его к какому-либо классу явлений. Заключая в себе исходные, устойчивые и постоянно действующие (коренные) значения означаемого, данные смысловые структуры (воплощая типическое – то, без чего, как известно, невозможно бытование художественного образа) могут служить атрибутивными и ситуативными признаками героя (персонажа).

Атрибутивные признаки, составляющие лексику героя, сообщают о его национальной принадлежности, возрасте, поле, характерологических особенностях и социально-бытовых проявлениях, которые, однако, актуализируются ситуативными признаками. Ситуативные признаки указывают на место действия и сообщают о процессуальности. Следует отметить, что все признаки неизбежно проявляются только в действии, поэтому можно говорить о ситуационности. Ситуативные признаки обеспечивают проявление атрибутивных. Более того, из поведения героя складываются и представления о его характере. Кроме того, героя обязательно атрибутируют также признаки оценочного характера, которые присутствуют в лексике Автора-Повествователя, либо Автора-Рассказчика (в них содержатся сведения о физических и личностных особенностях героя, которые окрашиваются морально-психологической оценкой). Поскольку герой

² 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 [14]. На основе предложенной Л. Н. Шаймухаметовой 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*; интонации речевой этимологии – *плача, утверждения, восклицания; знаки-образы и клише*, воплощающие представления о различных музыкальных инструментах [4].

сразу должен быть «узнан», вышеуказанные признаки и репрезентируют (идентифицируют) героя, и участвуют в его экспонировании. Вступая в контекстные отношения в процессе развёртывания текста, данные признаки, представляющие элементы отражённой действительности, прямо или косвенно «сигнализируют» о присутствии героя, участвуют в создании целостного художественного образа³.

Одновременно с ключевыми интонациями (представленными семантическими фигурами и сюжетно-ситуативными знаками), героя атрибутируют текстовые клише – компактные или развёрнутые стереотипные образования, репрезентирующие *прямую речь* героев. Наиболее широко представлены семантические образования эмотивно-речевой этимологии. В первую очередь следует отметить звуковые эквиваленты первичных голосовых реакций героя на получаемую информацию. У героя-человека данные интонационные формулы изображают аффективные проявления – плач, смех, шёпот, крик, междометия и проч. При воспроизведении звуков живой и неживой природы реплики, оформленные темброво-динамическим и ритмическим образом, изображают характерные крики животных, звучание музыкальных инструментов, имитации сигналов, издаваемых различными механизмами.

В механизм смыслопорождения включаются и так называемые *регуляторы смысла* (Л. Н. Шаймухаметова), создающие контекстуальную среду. Не являясь знаковыми элементами, они, тем не менее, существенным образом воздействуют на знак. К регуляторам смысла относятся темп, динамика, артикуляционные средства. При этом данные незнаковые элементы текста часто действуют комплексно.

Указанная выше субъектная избыточность, рождённая коммуникативной ситуацией «Автор-герой» (либо несколько героев), неизбежно заключает в своём содержании различные формы речевых высказываний: *повествовательная речь, несобственно прямая речь* (речь от автора или речь от первого лица); *монологическая речь* – высказывание лирического героя, изображённое в форме монолога; *прямая речь героя* (персонажа). В тексте часто используется *диалогическая речь*.

³ Атрибутивные и ситуативные признаки (как и признаки оценочного характера) – признаки реалистической поэтики, они «как бы порождают друг друга, развиваясь, по словам Л. Я. Гинзбург, из основной предпосылки философского, социально-исторического, биологического детерминизма» [7, с. 4]. Развёртывание содержания воспроизводит порядок следования отражённых в нём жизненных событий. Последние подчиняются как предметной, так и психологической логике.

Речевые высказывания, представляющие человека в музыкальном тексте, во многих случаях демонстрируют актуализацию речитатива в инструментальном жанре⁴. Пьесы детского фортепианного репертуара, содержат в себе помимо взрослого, детское видение мира, и, как результат, – различные образы детской речи. Поэтому детская музыка не может быть сведена только к учебному репертуару, отличному от Музыки с большой буквы (оставляя за последней право формирования полноценного музыкального мышления). В этом смысле ситуация с детской музыкой напоминает ситуацию с детской поэзией⁵.

Помимо героя, конститутивной принадлежностью внутреннего мира музыкального произведения является входящая в кругозор героя ситуация, которая противопоставляется герою. Она подразумевает совокупность обстоятельств, положение, обстановку, место действия. Ситуация может быть персонифицирована (объективирована) либо как субъект речи, либо в виде какого-либо объекта, представленного как некое препятствие, возникшее на пути героя. При кажущейся скучности средств (обозначение ситуации даётся метонимическим способом), текст пьес детского фортепианного репертуара в изображении предметного мира демонстрирует предельную чувственную конкретность, при этом наблюдается культивирование повседневного, обыденного – того, с чем ребёнок сталкивается в повседневности. Возможность независимого знания о героях и их окружении создаёт иллюзию живой жизни и даёт возможность наращивать художественное содержание. Тем более, что за некоторыми элементами метонимически изображённой действительности закрепились определённые эмоциональные состояния, принимающие на себя знаковые свойства. Представляя ранние опыты общения с окружающим миром, они хранятся в памяти. Например, за образом мамы (няни, бабушки) сохраняется положительный эмоциональный знак; психология поведения девочки реализуется при моделировании ситуаций «игры с куклами», психология мальчика – посредством воплощения образов маленьких наездников или ситуаций игры в войну как во-

⁴ Об образах речи в музыкальном тексте пьес детского репертуара см.: [2; 3].

⁵ В детской поэзии всегда ставился вопрос о том, что «<...> для детского поэта рамки познания действительности не суживаются, как думают некоторые, а, наоборот, расширяются, ведь к знанию жизни ему необходимо прибавить ещё точное знание мира ребёнка. Если же поэт направляет своё внимание только на события детской жизни, тогда он беден в своей жизненной правде». См. об этом: Барто А. Л. О поэзии для детей // Барто А. Л. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4. – М.: Худож. литература, 1984. – С. 239–257.

площёное «видение себя мужественным, храбрым» [1, с. 107].

«Звукоизображение общественной среды» (А. Н. Сохор) реализуется включением в текст *quasi*-оркестровых текстовых блоков-клише («музыка в музыке»), воссоздающих путём цитирования или аллюзии знакомые интонации футбольного марша, балетного спектакля, ярмарочного, либо циркового представления. При этом актуализируется явление *полистилистики*, обслуживающее метафорическое мышление автора и ставшее, как известно, «родовым» признаком искусства наших дней.

Учитывая преимущества музыки в отражении процессуальной стороны любых явлений, а также акустически достоверное воспроизведение этих явлений, можно утверждать, что возможности музыки в изображении героя значительно возрастают. Функцию пускового начала, дающего толчок для запуска механизма смыслопорождения, выполняет заголовок. В слове закладывается алгоритм, или программа дальнейшего развёртывания музыкального текста. При этом герой чаще всего прямо называется в тексте, хотя встречаются варианты, в которых обозначается только ситуация (реже, когда названы и герой, и ситуация).

Как отмечалось, виды деятельности, которые осуществляют «зримый» герой пьес детского репертуара, весьма разнообразны. А поскольку в детской музыке героем чаще всего оказывается Ребёнок, значительно расширяется сфера быта, и в качестве значимостей, определяющих среду обитания героя, включаются отношения, складывающиеся внутри семьи, трудовая (учебная), игровая деятельность и спорт. Предметом художественного описания остаются также музенирование, этикет, обряд, опыт общения с искусством, природой. Однако, и здесь «среда обитания» музыкального героя значительно расширяется и конкретизируется. Помимо ситуаций или сюжетов музенирования, музыкальный герой присутствует или становится участником балетных, цирковых и др. зрелищных событий. Кроме того, музыкальный герой активно перемещается во времени-пространстве. Музыкальный текст предлагает нам героя «с разной степенью приближения» – от крупного плана (когда мы «видим» даже мимику героя) до общего: 1) герой, действующий в рамках отведённой ему роли (он обладает целым комплексом признаков, дающих представление не только о возрасте, поле, национальной и социальной принадлежности, но также о характере и эмоциональном состоя-

ний⁶); 2) герой, действующий наравне с другими героями (в том числе и автором-героем), при этом степень конкретизации героя в зависимости от контекста начинает убывать в сторону большей обобщённости (лексические средства, в отличие от первого случая, начинают приобретать обобщённые свойства); 3) присутствие героя в тексте сводится до минимума – в виде знака-образа, представленного одной ключевой интонационной формулой. Таким образом, герой проявляет себя, с одной стороны, *прямо* или *косвенно* («рассказ о герое»); с другой стороны, проявление героя минимизируется до *атрибута ситуации*.

Указанные модификации героя оформляются структурно, причём, первая – показывающая героя в «рассказанном событии» – демонстрирует предметную или сюжетную логику, порядок прохождения «наглядных» образов, в центре которых находится герой. Вторая модификация (косвенное обозначение героя) используется в следующих структурных образованиях: 1) герой, о котором ведётся «рассказ», остаётся носителем «внешнего» действия и осуществляется его «психологическая идентификация»; 2) герой (лирический герой, герой сознания) является носителем внутреннего действия («событие рассказывания»), моделирующего психические процессы. В этом случае герой, вернее, его сознание, становится ценностным центром повествования.

Наблюдения за текстом пьес детского репертуара показали, что в самых ранних образцах, демонстрирующих героя как биологически конкретное существо и социально-конкретную личность («Альбом для юношества» Р. Шумана (оп. 68, 1848) и «Детский альбом» П. Чайковского (оп. 39, 1878), внутреннее действие превалирует над внешним (в тексте доминирует план выражения – «экспрессивная функция»), в то время как сам герой обозначается хотя и определённо⁷, но достаточно статично⁸. А поскольку высказывание Повествова-

⁶ См. об этом в статье В. В. Медушевского «Человек в зеркале интонационной формы» [9].

⁷ Косвенное обозначение героя в «рассказе о герое» никак не умаляет степень его «зримости». Несмотря на то, что в круг художественных задач, решаемых композитором (представителем своей эпохи) входят ценности эмоционально-психологического уровня, следует выдвигать вопрос не о достоверной наглядности музыкального изображения, а о конкретности изображения, обеспечивающего художественной *метафорой* и *метонимическим* способом описания.

⁸ В отличие от Р. Шумана, П. Чайковского, по-видимому, больше привлекало воспроизведение не самого ребёнка как «другого», а моделирование «другого» мира детства. При этом кукла-игрушка (и, как следствие, «кукольность», «игрушечность») воспринимается как

теля в масштабном соотношении с репликами героя оказывается более развёрнутым, о герое мы «узнаём» больше из уст Автора-Повествователя.

Однако, конкретное (пусть косвенное) обозначение героя как воплощённой точки зрения, отличной от авторской («другого»), может рассматриваться, по словам Б. В. Асафьева, первой попыткой выразить «становление в ребёнке размышляющей личности» [1, с. 101]. В ходе дальнейшего продвижения музыкального искусства к реализму с точки зрения осуществления принципа «наглядности» героя (и персонификации героя-Рассказчика, лирического героя), наблюдается постепенный переход (смещение) эмоционально-психологического начала в сторону внешнего, театрально-постановочного плана. Данный факт подтверждает общую тенденцию к усилению визуальной направленности, неизмеримо возрастающей во всей культуре [11]. В результате демонстрируется не только изображение различных физических проявлений героя, но также черт характера, сопровождаемых голосовыми реакциями аффективного порядка. Чем ближе к нашему времени, тем больше и больше герой предстаёт как личность, демонстрирующая устойчивые индивидуально-психологические особенности, сопровождаемые ситуативным действием: «Плакса», «Злюка», «Резвушка» Д. Кабалевского, «Ябедник» С. Слонимского, «Упрямец» Г. Свиридова, «Лежебока» Р. Леденёва, «Драчун» В. Агафонникова, «Хвастунишка» А. Самонова, «Забияка», «Шалун», «Мечтатель» Т. Смирновой (Шульц) и др. Перечисленные пьесы являются примерами *константного характера*, в котором «внутреннее» обнаруживает себя через «внешнее», «зримое». При этом смысловым центром становится какой-либо один содержательный аспект, конкретизированный в заголовке, имеющем оценочный характер.

Характерологические особенности личности могут обнаруживать себя не только прямо, но и косвенно, посредством ситуативного, социально обусловленного действия или за счёт ситуативных признаков – «знаков повседневности» (Л. Я. Гинзбург). Данный факт, в свою очередь, дал толчок к образованию череды героев, воплощающих «социальные роли» (Л. Я. Гинзбург), атрибуты которых (ключевые интонации) приобрели устойчивый характер и обнаружили свойство к межтекстовой миграции. Так, к примеру, интонация «охотни-

тический атрибут «детской комнаты интеллигентной русской семьи» (Б. В. Асафьев); одновременно кукла служит косвенным обозначением места действия (сituативный знак), свидетельствует о половой принадлежности хозяина игрушки, косвенно обозначая и героя.

чьего рога» стала ключевой формулой Охотника. В свою очередь, «ритмоформула стука» атрибутирует Кузнеца, а интонационная формула, имитирующая свирельный наигрыш, – Пастушка (предпочтение отдаётся «звучащим» видам деятельности).

Свёрнутые в знак, элементы жанрового содержания явились основой для создания образа Мамы (Няни, Бабушки), составляющего оппозицию ребёнку на уровне межличностных отношений внутри семьи (бурдон колыбельной и интонация «качания»). Что касается самого Ребёнка, то образ его как «другого» помогают моделировать предметы, входящие в окружение детской комнаты. Они же, как отмечалось выше, косвенно указывают на возраст и пол героя: куклы, лошадки, солдатики.

Дети-герои имеют свои собственные имена (Таня, Маша, Сашенька, Настенька, Васька), национальные и половые различия (Мальчик, Девочка, Китайский мальчик, Арабская сестричка). Так, например, «социальные роли» Негритёнка и Сиротки обнаруживают свою «другость» (М. М. Бахтин), в первом случае, иной национальной принадлежностью, во втором – принадлежностью к прошлой исторической эпохе, что впрочем, также осуществляется путём использования интонационной лексики жанровой этимологии. Так, образ Негритёнка создаёт джазовая интонационная формула⁹, а бурдон шарманки – образ Сиротки. В результате, «кочующий» образ шарманки, а вместе с ним и Сиротки, становятся романтическим знаком социальной несправедливости. Таким же образом формируются известные образы Балерины, Клоуна, представленные quasi-оркестровыми клише («кочующие грамматические модели»), воспроизводящими балетное и цирковое андре. Данные семантические образования выполняют двойную функцию – обозначают место действия и общий план.

Все проявления музыкального героя демонстрируют «человеческое» в человеке, поэтому его поведение является для ребёнка своеобразной школой жизни. Герой пьес детского репертуара, как и сам ребёнок, осуществляет связь с окружающей действительностью на

⁹ Среди пьес детского репертуара можно обнаружить целую серию пьес, в заголовке которых фигурирует образ Негритёнка: «Негритёнок в лунном свете» (А. Ф. Марескотти), «Колыбельная маленького негра» (М. Бульнуа), «Жалобная песня маленького негра» (П. Морис), «Грустный негритёнок» (Л. Сидельникова), «Негритёнок грустит» и «Негритёнок улыбается» (Б. Тобис). Учитывая тот факт, что семантические образования, презентирующие героя, обнаруживают свойства инварианта, можно говорить о «кочующем образе», начавшем своё бытование благодаря пьесе К. Дебюсси «Маленький негр» (1913).

основе своего жизненного опыта (кругозора, сформированного образа мира), создаваемого в опоре на исходные «внутренние условия». Последние создаются его атрибутивными и ситуативными признаками, носящими твёрдый, неизменный и устойчивый характер. Герой обнаруживает себя как оформленная структурно смысловая и оценочная позиция Человека по отношению к окружающей действительности. Герой как точка зрения раскрывается при взаимодействии с кругозором автора (Повествователя, Рассказчика), имеющего статус героя. Герой как любой живой субъект является одновременно носителем и деятельности, и познания, причём, смысловое содержание его бытия адекватно смыслу реального бытия, поскольку оно подтверждает известные слова: «искусство заставляет человека жить в истине жизни» (А. Н. Леонтьев).

Литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избр. тр. в 5 т. Т. IV. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. – С. 97–109.
2. Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики и его признаки в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Музыка прошлого и современность: Сб. ст. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2010. – С. 5–13.
3. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 (2). – С. 203–209.
4. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: Дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2008.
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. Гареева М. А. Герой как структурная категория текста ранних клавирных сонат В. А. Моцарта // Из опыта работы педагога-музыканта. Сб. ст. Вып. 1. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2015. – С. 32–47.

7. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. – Л.: Советский писатель, 1979.
8. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: Материалы Всерос. науч.-практич. конф., посв. 25-летию Красноярской гос. академии музыки и театра 14–16 декабря 2003 г. – Красноярск, 2004. – С. 49–57.
9. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. – 1980. – № 9. – С. 39–48.
10. Трунина Л. С. Музыкальные диалоги и сюжеты музицирования в танцевальных пьесах для клавира XVII–XVIII веков // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов: Сб. стат. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2014. – С. 36–45.
11. Холопова В. Н. Зрительный ряд в музыке // Пространство и время в музыке: Сб. тр. Вып. 121. / Отв. ред.-сост. Э. П. Федосова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1991. – С. 13–25.
12. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 15–24.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Исследование. – М.: ГИИ, 1999.
14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
15. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.
16. Яушева И. З. «Танцующие» герои в тексте фортепианных пьес для начинающих // Из опыта работы педагога-музыканта. Сб. ст. Вып. 1. / Отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2015. – С. 18–32.