Р.М. Байкиева

Герой как категория музыкальной поэтики в тексте пьес детского фортепианного репертуара

Современная наука рассматривает музыкальное произведение как политекстовое структурное образование, представленное нотной графикой музыкального текста. Причем, на уровне текста *музыкального* все структуры и элементы несут содержательно-смысловую нагрузку. Однако до сих пор еще не устранены диспропорции между описанием формального (грамматико-синтаксического) и содержательного уровней. В частности, такие важные содержательные категории музыкальной поэтики, как, например, *герой, персонаж, сюжет, образ* используются в музыковедческом и исполнительском обиходе как художественные метафоры и литературные характеристики. В этом отношении всё большую актуальность приобретает технология семантического анализа в её связи с концепцией практической семантики, которые позволяют вплотную подойти к разработке такого явления, как “художественный мир” музыкального произведения. Семиотический подход, предполагающий расшифровку содержательного слоя художественного текста с точки зрения структурной поэтики и семантики, дает возможность утверждать, что, *герой* в музыкальном произведении – не метафора или виртуальная абстракция, репрезентирующая авторскую интонацию исключительно в *состояниях,* изоморфных психической жизни человека (а посему нерасторжимая с определением “лирический”). Он может быть в равной мере заявлен как социально-конкретная личность, или биологически конкретное существо, или как сказочный или литературный персонаж, связанный с внемузыкальным контекстом. Иначе говоря, музыкальный текст организован на основе универсальных законов человеческого восприятия, поэтому логично предположить, что героя музыкального текста можно описать как содержательно-смысловую

структуру. Она обнаруживается именно на уровне музыкального текста (нотный текст не отражает её признаков).

Как показывают наблюдения, музыкальный герой экспонируется в тексте семантическими фигурами – *ключевыми интонациями*[1], представляющими собой устойчивые обороты с закрепленными значениями, из которых складывается “устный интонационный словарь” эпохи (Б.Асафьев). Они образуют в интонационной лексике музыкального произведения слой первичных значений, которые, с одной стороны, выполняют в тексте изобразительную, или предметно-информирующую функцию, с другой, составляют основу *типического* – то, без чего, как известно, невозможно бытование художественного образа. Поскольку музыка не обладает визуальностью изобразительного искусства и предметностью словесного (понятийного) искусства, носителем её образности является именно такого рода смыслообразующий – узнаваемый всеми материал. Он “объективирует” музыкальное содержание через семантическую ситуацию включения внетекстовых значений.

Помимо осуществления *“типологической идентификации”* (Л.Гинзбург) музыкального героя, семиотический подход помогает решить еще одну не менее важную проблему, также касающуюся героя как категории музыкальной поэтики. Это присутствие в тексте *автора* и определённого количества *других героев*, что непосредственно связано с проблемой *точки зрения*, имеющей, как известно, непосредственное отношение ко всем видам искусства, совмещающим в себе планы изображения и выражения. Они обозначают себя в инструментальном тексте введением «прямой речи», развёрнутых высказываний, монологов, реплик в диалогических сценах.

Традиционно считается, что проблема «точки зрения» нашла своё наиболее яркое воплощение в художественной литературе,

изобразительном искусстве, театре и кино, однако данная проблема решается не менее ярко и наглядно и на музыкальном материале. В первую очередь это относится, конечно же, к детской музыке, ставшей, по образному определению В.Холоповой, “прибежищем” предметной изобразительности. Именно на примере детской музыки удаётся наиболее наглядным образом развести два понятия – “лирический герой” и “герой” (персонаж), причём семантические средства в их выявлении играют здесь определяющую роль.

Проблема «точки зрения», как отмечалось выше, весьма актуальная в изобразительной музыке, особенно в детской, репрезентирует своего героя не только с авторской позиции, с которой обычно ведётся повествование (описание), но и с позиций других лиц, заполняющих моделируемое пространство художественного произведения. Другими словами, герой имеет в тексте свою антитезу, обнаружить которую зачастую позволяет только семантический анализ. Данная бинарная оппозиция[2] возникает при расслоении музыкальной ткани на отдельные составляющие – такие, как “рельеф” и “фон”, «близко – громко, далеко – тихо» в музыкальном произведении получает усиление за счет генетически свойственной музыкальной речи диалогичности. При этом, «точка зрения» (оценка) иногда присутствует в самом заголовке (“Моя мама”, “Маленький командир”, “Веселый крестьянин” т.п.), намекающем на сложную смысловую организацию музыкального текста.

Проблема героя, в свою очередь, имеет прямой выход к решению задач по осуществлению его *“психологической идентификации”* (Л.Гинзбург), поскольку заключает в себе ценностную реакцию личности на окружающий мир. Не менее важен и вопрос о расположении героя в художественном пространстве. Ситуативные признаки, характеризующие

героя как действующее лицо, находящееся в конкретной ситуации, проявляют себя через признаки этой ситуации или её существенные детали. Например, та или иная семантическая фигура может служить признаком «места действия», в котором находится герой: в чаще леса, в автобусе, на пыльной дороге и т.д.. Одновременно она же может указывать и на его социальный статус либо выполняемые им действия. К примеру, главный герой пьесы «играет в деревенском ансамбле» («знак волынки» или клише свирели), «танцует менуэт» (семантические фигуры пластической этимологии), «поёт песню» или «участвует в словесном поединке» и др.

Итак, типологическая идентификация героя (персонажа) осуществляется посредством *атрибутивных* и *ситуативных* признаков присутствия его в тексте. В экспонировании признаков героя в тексте участвуют ключевые интонации, группируемые с точки зрения этимологии первичных значений по принципу отнесения их к явлениям *внемузыкальным* (речь, движение) и *музыкальным*, то есть к области «экстрамузыкальной» и «интрамузыкальной» семантики (М.Арановский). Из этого семантического “багажа” первичных значений черпаются *атрибутивные* и *ситуативные* признаки присутствия героя в музыкальном тексте. Атрибутивные признаки репрезентируются чаще ключевыми формулами речевой и пластической этимологии, поскольку герой всегда является одушевлённым «предметом» и характеризуется со стороны внешнего состояния или внутреннего мира. При этом становится очевидным семантический вектор движения от интонационной формулы знакового типа к ключевым интонациям, репрезентирующим индивидуальную лексику героя, свойственную только ему (“подражание натуралистической интонации” Б.Асафьев).

В ряде случаев, когда поведение героя детерминируется конкретным местом, в которое он попадает (либо диктуется ситуацией), важным

компонентом, определяющим расшифровку смысловых структур текста, становится заголовок, участвующий в идентификации героя. Заголовок в пьесах детского репертуара обычно называет *самого героя* (“Негритенок” К.Дебюсси, “Медведь” Д.Шостаковича, “Маленький командир” С.Майкапара) либо *место действия* (“В лесу”, “В садике”, “В цирке”, “В кузнице”). Он также может намечать ситуацию как художественное пространство (“Прогулка” С.Прокофьева, “Тяжело идти” Э.Сигмейстера, “Вприпрыжку” Р.Леденева, “На лошадке” Н.Любарского, “Пробуждение маленького солдатика” А.Томази, “Упрямец” Г.Свиридова). Однако решая задачи по атрибутированию музыкального героя, полностью полагаться на подсказку заголовка не приходится – семантическая связь музыкального текста с текстом заголовка очевидна, но отнюдь не прямолинейна, как это может показаться на первый взгляд. В любом случае решающее и окончательное слово остается за семантическим анализом смысловых структур текста, без которых содержание текста становится неуловимым.

Лексикография героя, вызывающая конкретные предметно-образные семантические представления и скрытая в глубинных, содержательных структурах, выявляется посредством проведения процедур семантического анализа первоначального, композиторского текста. Усилиями исполнителя он развёртывается в “смысловую партитуру”, превращаясь в режиссёрский план и исполнительский сценарий. Структурная форма воплощения героя, как и «точка зрения» (включая психологическую идентификацию), сегментируются *репликами,* границы которых не всегда совпадают с границами формально-синтаксических структур и варьируются от отдельного созвучия, интонационной формулы до фразы или целого предложения. Границы же относительно крупных смысловых сегментов, представляющих собой, к примеру, развернутые сцены с участием большого числа персонажей или их диалоги, непосредственно совпадают с границами синтаксических структур. О наступлении таких

разделов обычно сигнализируют кадансовые обороты, ферматы, паузы, тональные, темповые, регистровые, динамические и иные изменения. Они служат признаками введения в текст «чужого слова» – цитат, *quasi*-цитат, «прямой речи» героя, изменения логики его действий или начала нового события. Точка зрения, обозначаемая и неизменно сопровождаемая подобными “семантико-стилистическими сломами” (Ю.Лотман), часто является приемом рассказа об одном и том же с нескольких стилистических позиций (рассказ «от первого лица», авторское описание, оценка наблюдателя и т.д.).

Посредством анализа большого числа примеров нами опробован один из путей формирования адекватных представлений о художественном мире музыкального произведения, и, в частности, о *герое*, расположенном в слое музыкального текста. Графика нотного письма, адаптированная для двухручного исполнения пьес детского фортепианного репертуара, не должна восприниматься ни буквально, ни формально, ни схематично, как это принято на практике, однако она должна служить поводом к углублённому изучению содержания музыкального текста через лексикографию его смысловых структур, обозначающих в конкретном музыкальном материале в том числе и категории музыкальной поэтики.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Адаптация термина «семантические фигуры» в этой форме (понятие «ключевые интонации» предложено Л.Н. Шаймухаметовой и принято лабораторией) даёт возможность сформировать представления начинающих исполнителей об интонационной лексике. Понятие «ключевой интонации музыкального текста» помогает успешно постигать азы музыкально-речевой деятельности.

[2] На нее как всеобщую и универсальную текстообразующую закономерность указывали в своих работах М.Бахтин (“Автор и герой в эстетической деятельности”), Ю.Лотман (“Структура художественного текста”), Б.Успенский (“Поэтика композиции”). Такого рода оппозиции (противоположности) действуют на всех уровнях художественного текста, получая в них конкретное воплощение: “внешнее действие” (“реальное”, “условное”, “план изображения”) и “внутреннее действие” (“воображаемое”, “серьезное”, “план выражения”, “оценка”); “сверху” – “снизу”, “близко” - “далеко” (пространственные отношения); герой “действователь” (“подвижный”) и герой “недействователь” (“неподвижный”, статичный по

отношению к более подвижному); “крупный план” - “общий план” (внешняя точка зрения); “живое” – “неживое”. Данные категории выполняют обще-композиционные функции, организуя в структуру не только героя, но и пространственно-временные параметры художественного целого, в котором герой находится.отношению к более подвижному); “крупный план” - “общий план” (внешняя точка зрения); “живое” – “неживое”. Данные категории выполняют обще-композиционные функции, организуя в структуру не только героя, но и пространственно-временные параметры художественного целого, в котором герой находится.