

УДК 882-31

**О ПРИМЕНЕНИИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ
ПРИ АНАЛИЗЕ НЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ**

© 2009 г.

Н.Н. Брагина

Шуйский государственный педагогический университет

nnbragina@yandex.ru

Поступила в редакцию 02.02.2009

Рассматривается возможность анализа литературного текста с применением средств музыковедения. Это, в частности, касается преимуществ музыковедческой терминологии. Применение музыкальных терминов в работах литературоведов часто метафорично или просто неточно. В предлагаемой статье показано, как «работает» музыковедческий понятийный аппарат при интерпретации литературных произведений, если использовать его со всей научной строгостью.

Ключевые слова: синкретизм, универсальный аналитический метод, музыкальная терминология, структура текста, синтез искусств.

Идея проанализировать литературный текст, применяя технологии музыковедческой практики, основана на двух наблюдениях. Во-первых, генетическое родство, связанное с изначальным синкретизмом искусства, дает возможность воспринимать любое произведение – и литературное, и музыкальное – как текст¹, организованный по определенным законам, то есть обладающий структурой, набором грамматик, и выполняющий коммуникативную функцию. А если считать текстом любое произведение искусства, то естественно было бы и иметь общий метод толкования текста. Во-вторых, музыковедческий метод целостного анализа ввиду специфического положения музыки в ряду искусств оказался весьма единообразным (в отличие от множества литературоведческих методов), детально разработанным, с устойчивой и точной терминологией. Он основан на осознании и систематизации откристиализовавшихся практик музыкального сочинительства, поэтому прост и удобен в применении. Этому есть естественное объяснение. Музыкальное произведение, не уступая литературному тексту в разнообразии идейно-смысловой наполненности, обращается прежде всего к чувственному постижению, минуя логическое восприятие, связанное с вербальным слоем текста. Поэтому любое музыкальное сочинение требует от исследователя интерпретации (апперцепции), то есть выведения на уровень логического осмысления тех процессов, которые составляют содержание произведения.

Но кажущаяся спонтанность и стихийная эмоциональность музыкального произведения –

фикция, вводящая в заблуждение. Само музыкальное творчество – гораздо в большей степени ремесло, чем творчество, скажем, литературное (даже и поэтическое). Необходимость владения не просто нотной грамотой, но и многочисленными композиционными приемами и технологиями, которые нужно применять абсолютно осознанно, позволяет обнаруживать эти приемы и закономерности при анализе с большой долей объективности.

Сама технология музыковедческого анализа, логическая последовательность действий формально ничем не отличается от «современной методологии на основе метода историзма», изложенного Ю. Боровым в сборнике «Проблемы современного сравнительного литературоведения» [1, с. 28–37]. Анализ музыкального произведения, так же как и анализ произведения литературы, направлен от общего к частному: от осознания произведения в контексте исторической эпохи, господствующего художественного направления, через связь произведения с творчеством автора, его индивидуальным стилем, к изучению собственно текста произведения.

Текст редуцируется для осознания заложенной в нем структуры, что позволяет весьма точно выявить его жанровую принадлежность. Заметим, что эти действия происходят одновременно, так как в музыке понятия жанра и формы практически совпадают: симфония, fuga, соната, рондо и т.д. – жанры, за которыми закреплена определенная форма. Однако следует иметь в виду, что форма в онтологическом смысле первична по отношению к формам любого вида искусств. Онтологическая форма –

это упорядоченность хаоса, акт первого дня творения. Нет сугубо музыкальньх форм, так как все они согласуются с универсальньми законами формообразования, проявляющймися себя в любом риторическом, т.е. коммуникативном, акте, каковым музыка, безусловно, является. Это и позволяет находить музыкальнье аналогии в любом тексте: репризность и симметрию в статической драматургии, вариативность эпоса, полифоничность философского текста или драматизм борющймися противоположностей, как в сонате, – это всеобщие признаки, и они одинаково «работают» в любом тексте.

На основе редуцированной формы («формы-схемы» в терминологии Асафьева) [2] происходит анализ формы развернутой («формы-процесса»), где учитываются все синтагматические связи, сцепление мотивов, функциональньй план. И, наконец, на основе проделанной аналитической работы возобновляется целостность текста с выводами о его идеологической и ценностной основе.

Но сходство системного литературоведческого подхода и музыковедческого анализа не лишает последний определенных преимуществ. Они касаются, в частности, терминологического комплекса, с большой точностью разработанного в музыковедении.

Можно условно выделить три группы терминов, которыми оперирует музыкальнья наука. Первая группа – определения, заимствованные музыковедением из других аналитических методов, например, определения функции и структуры. Вторая группа – термины, широко применяемые как в музыковедении, так и в литературоведении, но значения которых несколько отличаются в разных научных парадигмах; к таковым относятся понятия темпа, ритма, интонации, гармонии, темы, мотива. Наконец, третья группа – более специфические музыкальнье термины: полифония, аккорд, тональность, регистр (в музыкальньом смысле) – и так далее, – но давно ставшие привычными и в литературоведческих работах. Однако их применение подчас некорректно, искаженно, что и порождает мысль о том, будто музыкальнье ассоциации возможны в применении к литературе только метафорически. Истинная же причина – в разночтении, в метафорическом понимании литературоведами конкретньх определений.

В качестве примера рассмотрим ставший общеупотребительным в литературоведении термин «полифония», примененный М. Бахтиным для характеристики романов Достоевского. Используя музыкальньй термин, Бахтин упот-

ребляет его метафорически, как эквивалент языковой и идеологической разноголосицы, множественности точек зрения, формирующйм поле произведений писателя: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценньх голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского» [3, с. 6].

Такая свободная трактовка термина не учитывает технологии сочинения полифонических музыкальньх композиций, семантика и выразительность которых раскрываются именно через особенность сочетания параллельно развивающймися мелодических линий. Не случайно использование Бахтиным термина «полифония» вызвало много возражений и в среде литературоведов. В частности, К. Эмерсон пишет: «В музыкальньой полифонии одновременность может быть бескомпромиссной реальностью, подлинным много-голосием, в пределах которого отдельные голоса, как бы много их ни было и каким бы своеобразием они ни обладали, никогда не вытесняют друг друга и никогда не теряют своего места в гармоническом строе целого. Для осуществления этой задачи музыка имеет в своем распоряжении собственньй потенциал и производит резонансы, намного превосходящие семантические возможности словесного высказывания» [4, с. 33] (оставим без внимания метафорическое употребление музыкальньо-акустического термина *резонанс*. – Н.Б.)

Специфические возможности полифонии как имманентно-музыкальньой сферы подчеркивали и музыканты. Так, А.Н. Серов в статье «Музыка, музыкальнья наука, музыкальнья педагогика» пишет: «Полифонию в высшем ее смысле надобно понимать гармоническим слиянием воедино (разр. А.С.) нескольких самостоятельных мелодий, идущйм в нескольких голосах одновременно, вместе. Врасудочной речи немислимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтобы из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходноеобщее впечатление. В музыке такое чудо возможно, оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства» [5, с. 237].

Естественно, в литературном произведении невозможно реально воспроизвести одновременное звучание многих голосов, но существует множество приемов, позволяющйм создать иллюзию разноголосицы на отдельных участках текста, что при учете условности любого искусства дает основание «прослушать» эти фрагменты как общймй гул толпы, из которого слух

«вылавливает» отдельные различимые интонации. Например, народные сцены из «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, ярмарочные сцены у Н.В. Гоголя, а вслед за Гоголем – «массовые» сцены в «Счастливой Москве» А.П. Платонова, и многое другое. Здесь хаотичность «звуков мира» создает фон, контрастный четко прописанным, индивидуальным характеристикам внутреннего мира героев.

Иной вариант контрастной полифонии можно воспроизвести через последовательное описание разнохарактерных эпизодов, объединенных оборотом «а в это время», таким способом указав на одновременность описываемых событий. Такое сопоставление контрастного в одновременности создает драматическое сгущение, обычно ведет к кульминационным, особо значимым, ключевым моментам сюжета, то есть позволяет «прогнозировать» дальнейшее развитие действия².

Наконец, в литературе часто возникает аналог имитационной полифонии. Это происходит в ситуациях, когда на протяжении фрагмента или всего произведения в линиях жизни героев обнаруживается сходство: их поступки вариантно повторяются (естественно, не совпадая по времени), описание внешних проявлений неожиданно раскрывает внутреннее родство. Если при этом и последовательность сходных событий выдержана достаточно точно, то можно говорить не просто об имитационной полифонии, а более определенно: о канонической имитации или даже о каноне как аналоге музыкальной полифонической формы. Яркий пример такого строения текста (кстати, практически не отраженный в литературоведении) – «Шинель» Гоголя. Портрет «значительного лица», его мироощущение, его манера говорить и все события, с ним происходящие, имитируют аналогичные моменты в характеристике Башмачкина с существенным временным сдвигом. Это позволяет увидеть в структуре рассказа канон, а через определение формы раскрыть глубинную семантику текста, обнаруживающую внутреннюю идентичность героев-антиподов [6, с. 15–24].

Многоголосный «бесконечный» канон возникает в романе Платонова «Счастливая Москва», где все герои «следуют» друг за другом, неосознанно повторяя действия друг друга. Это «зацикливает» форму романа, придает ей текучесть и незавершенность, создает иллюзию бесконечного кружения жизни [7, с. 216–243].

Таким образом, по возможности точное использование термина *полифония* при анализе литературного текста позволяет раскрыть те

смысловые слои произведения, которые оставались скрытыми при других подходах.

Следует рассмотреть также группу терминов литературного происхождения, но одинаково употребляемых в литературоведении и музыковедении: *тема, мотив, фраза, предложение, период и т.д.* Они заимствованы музыковедением и адаптированы к применению в процессе сочинения и анализа произведений. Причем их изначальный смысл изменен и часто становится более конкретным, что позволяет употреблять их уже в литературоведении, имея в виду их новое значение.

Остановимся на понятиях *темы* и *мотива*.

Определение темы в литературоведении и музыковедении во многом совпадают, но существенна та разница, что музыкальная тема обладает собственной структурой. Это законченное построение, в полифонических формах представляющее ядро и развертывание, в гомофонных – обычно период или простую 2–3-частную форму, завершенную каденцией. Структура темы отражается на структуре всего текста: незамкнутая полифоническая тема порождает текучесть, слитность, нерасчлененность полифонических форм, а замкнутость гомофонной темы – четкое членение текста гомофонного. По сравнению с музыкальной трактовкой темы традиционное литературоведческое понимание этого термина представляется почти метафоричным, иначе говоря, тему литературного произведения следует вообразить и иметь в виду, сочиняя текст, а при анализе она постепенно раскрывается в процессе чтения. В музыкальном же произведении тема декларируется вначале, она, как правило, обладает особенной выразительностью, запоминается, так что дальнейшие повторения темы и ее фрагментов легко узнаваемы. Подобная структура произведения так естественна, так созвучна законам риторики, что не может не проявляться и в вербальном тексте. Это становится очевидным при анализе любого вербального композиционного построения. Конечно, подход к литературному тексту сложнее, чем к музыкальному: следует как бы пробиться сквозь верхний, фабульный слой, отсутствующий в музыке, к структурной глубине, к функциональному плану. И на этом уровне тематические построения в музыке и литературе практически совпадут. То есть в вербальном тексте следует выделить ту часть экспозиционного раздела, где наиболее концентрированно выражена основная идея, где в сжатом виде содержатся все мотивы, составляющие основную мысль произведения. Этот фрагмент и следует считать темой в понимании, аналогичном му-

зыковедческому. Тематический раздел в литературном произведении, как правило, четко структурирован: это либо ядро (то есть афористически выраженная основная мысль) и развертывание (то есть пояснение, дополнение), либо законченный период (обычно абзац) (Возможны и более развернутые тематические образования, аналогичные двух- и трехчастным музыкальным формам)³. В первом случае можно сразу предполагать полифоническую структуру текста. Тема тогда должна в дальнейшем проходить как бы в разных голосах (то есть, например, характеризовать разных героев), претерпевая при этом определенные модификации, но оставаясь узнаваемой. Во втором случае структура гомофонна, то есть основная идея связывается, как правило, с характеристикой главного героя, остальные «голоса» должны гармонизовать ее, то есть расцвечивать, постепенно выявляя ресурсы тематической выразительности. Если же в экспозиционном разделе очевидно выделяются две (возможно, три) контрастные темы, это будет литературным эквивалентом сонатной формы. Тогда дальнейший анализ должен быть направлен на раскрытие взаимодействия тем, их диалектической взаимосвязи.

Семантику музыкальной темы определяют составляющие ее *мотивы*.

В музыке мотив – минимальная семантическая единица. Смысл мотива проявляется через его связь с риторическими фигурами и через заключенную в нем интонацию, то есть единицу эмоции, выраженную в звуке. Сцепление мотивов в теме дает почувствовать, осознать и при необходимости вербализовать заключенный в ней смысл.

Устойчивые мотивы, многократно повторяющиеся, позволяют говорить о **лейтмотивах**, структурирующих текст. Интересно происхождение этого термина – на стыке музыковедения и филологии. Он вошел в обиход одновременно в обеих науках после опубликования в 1876 году немецким филологом Г. Вольцгоеном работы об операх Вагнера⁴. «Лейтмотив (нем.: *Leitmotiv*) – относительно краткий музыкальный оборот... неоднократно повторяющийся на протяжении музыкального произведения и служащий обозначением и характеристикой определенного лица, предмета, явления, эмоции, или определенного понятия. В музыкальном произведении наряду с выразительно-смысловой функцией лейтмотив выполняет и конструктивную (тематически объединяющую, формообразующую)» [8].

Понятие лейтмотива в современном литературоведении стало расхожим, но активное ис-

пользование термина часто только затемняет его изначальный смысл, фактически трактуя лейтмотив не просто метафорически, а скорее нарицательно, обозначая им любые важные, постоянно повторяющиеся моменты. В музыке же лейтмотив имеет очень точное назначение. Его употребление связано в основном с музыкально-драматическими жанрами и способствует их симфонизации, придает музыкальному развитию целенаправленность и структурную четкость. В сущности, лейтмотив отличается от просто мотива только многократной повторяемостью. Именно это свойство лейтмотива важно при анализе литературного текста. Если какое-то слово или словосочетание навязчиво многократно повторяется, то это свидетельствует прежде всего о *сознательном* использовании автором данного приема, то есть его *конструктивном характере*. Частота повторений лейтмотива на отдельных участках текста, неожиданное исчезновение его в других фрагментах могут многое раскрыть в семантике произведения.⁵

Таким образом, через понятие лейтмотива и «мотивного развития» литературоведение подошло и к сугубо музыкальному термину – **симфонизм**.

Впервые термин «симфонизм» применен Асафьевым в работе 1918 года «Пути в будущее» (посвященной творчеству П.И. Чайковского). Он пишет: «Сущность симфонизма есть непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый от остальных» [9, с. 17]. Термин закрепился в музыковедческой практике как обозначение особого диалектического стиля мышления (преимущественно европейского) и как специфический метод мотивного развития произведения⁶.

Во второй половине XX века о симфонизме стали говорить литературоведы, воспринимая его как категорию поэтики. Но чаще всего под термином «симфонизм» стала пониматься просто оркестральность, создание звуковых картин в литературе, что лишает само понятие его исторического значения и философской глубины. Так, Н.М. Малыгина в книге «Андрей Платонов: Поэтика возвращения» (глава «Мотивная структура романа «Счастливая Москва»: «симфония света» в романе») пишет: «Симфонизм «Счастливой Москвы» проявляется в том, что Платонов воссоздает в романе звуковую картину мира. Звуки символической стройки социализма, «гул» огромного города, звуки канализации и ночные шумы дома, где поселилась покале-

ченная Москва, звуки молитвы Комягина сливаются в «симфонию бытия» [10, с. 293]. Именно из подобных характерных высказываний складывается глубокая убежденность в возможности использования музыковедческой терминологии только в качестве метафоры.

Однако следовало бы говорить не о метафоричности, а об ассоциативности, основанной на генетическом родстве литературы и музыки. Терминологическая специфика музыковедения оказывается единственным неудобством для более широкого и точного применения ассоциативных связей при анализе произведений обоих видов искусства.

Так, не всякое «симфоническое» (то есть оркестровое) произведение можно назвать **симфонией**, хотя жанр симфонии (как и многие другие музыкальные жанры) в основе своей не специфически музыкальный. В музыковедении это давно осознано и всегда имеется в виду при анализе симфоний. Так, М. Арановский пишет: «Семантический инвариант симфонии носит всецело *внемusикальный* (курсив М.А.), в сущности, философский характер, акцентируя онтологическую сторону проблемы человека. Это обстоятельство, думается, позволило симфонии стать философским инструментальным жанром, сделать проблемы человеческого бытия основным объектом своего содержания. Здесь и коренятся причины «новой соборности» симфонии, ее превращения в «светскую мессу» XIX века» [11, с. 25]. Из этого следует, что при анализе симфонии приходится обращать внимание прежде всего на идейно-философский строй произведения, на рассмотрение с разных точек зрения (в инварианте – в четырех аспектах) общечеловеческих мировоззренческих проблем.

Но очевидна и обратная связь: если автор стремится не к раскрытию частных проблем, а к воссозданию целостной картины мира, то симфония – наиболее адекватный этому замыслу жанр. Поэтому аналог симфонии возникает, как правило, при рассмотрении цикла литературных сочинений, объединенных такой философской задачей.

Итак, технология, выработанная в практике музыковедческого анализа, вполне применима к литературному тексту. Несмотря на известные трудности, связанные с таким подходом, предлагаемый метод продуктивен: он открывает смысловые перспективы, недоступные пониманию при традиционном подходе к сюжету. В процессе такого анализа объектом изучения становится не только подсознательное, интуитивное творчество, но и вполне рационально

используемые автором приемы и способы воздействия на читателя. Это позволяет поставить его творчество в определенную стилистическую парадигму и высветить исторический, философский, мифологический подтексты, обнаружить в произведении широкие интертекстуальные связи. Вполне естественно, что при таком подходе очень часто возникают прямые аналогии с музыкой: как с жанрами и стилями, так и с конкретными музыкальными произведениями. Однако это не следует считать самоцелью. Музыкальные аналогии скорее «побочный эффект» данного аналитического метода, но он необыкновенно расширяет ассоциативный пласт, позволяет проследить родственность разных ветвей искусства, идущую от древнейшего ритуального синкретизма.

Примечания

1. Широкое толкование понятия «текст» – не только как письменного источника – принято в философии, герменевтике, семиотике. «Текст – это знаково-символические информационные системы произвольной природы, они являются результатом познавательно-созидательной деятельности живых существ (не обязательно человека, «танец» пчелы тоже можно рассмотреть как текст, несущий определенную информацию, как знаковое поведение, симеозис)» [2, с. 119].

2. Такой полифонический прием используется в романе А. Платонова «Чевенгур». Подробно об этом см. [7, с. 117–150].

3. Различные примеры трактовки темы литературного произведения в музыкальном понимании термина «тема» имеются в монографии автора статьи [7, с. 25–30].

4. Однако приписывание Вольцогену изобретения этого термина не совсем точно: еще в 1871 году его употребил Ф.В. Йенс в работе, посвященной творчеству К.М. Вебера.

5. В «Ювенильном море» А. Платонова в первом разделе повести с нарочитым постоянством звучит лейтмотив «соваться», связанный с характеристикой Умрищева. С определенного момента он практически исчезает из текста, а в заключительном разделе возобновляется в новом варианте: «не суйся». Такой принцип развития образа на основе лейтмотивной характеристики – полный эквивалент музыкальной симфонизации. Очевидно, что Платонов, в отличие от Т. Манна, не старается подражать музыкальному творчеству, но цель использования лейтмотива – та же, что и в музыкальных композициях. Об этом подробнее см. [7, с. 194–215].

6. «Симфонизм» – обобщающее понятие, производное от термина «симфония», но не отождествляющееся с ним. В самом широком смысле С. – это художественный принцип философски-обобщенного диалектического отражения жизни в музыкальном искусстве... одновременно понятие «С.» включает в себя особое качество внутренней организации музы-

кального произведения, его драматургии, формообразования. В данном случае на первый план выступают свойства С. Как метода, способного особенно глубоко и действенно раскрыть принципы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и организованность музыкального развития, его качественный результат» // Николаева Н.С. Симфонизм [8, с. 13].

Список литературы

1. Борев Ю. Сравнительно-историческая школа (компаративизм) // Проблемы современного сравнительно литературоведения. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 28–37.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. II: «Интонация». М.: Музгиз, 1947. 632 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
4. Эмерсон К. Двадцать лет спустя: Гаспаров о Бахтине // Вопросы литературы. 2006. Март-апрель. С. 12–43.
5. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Серов А.Н. Избранные статьи: В 2-х т. М.: Музыка, 1957. Т. I. С. 433–435.
6. Брагина Н. Полифония в повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Сб. науч.-метод. конф. ИВГУ-2004. С. 15–20.
7. Брагина Н. Мироздание А. Платонова: Опыт реконструкции (музыкально-мифологический анализ поэтики). Иваново: Талка, 2008. 416 с.
8. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М.: Советская энциклопедия, 1973–1982. Т. 3. С. 207.
9. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Пути в будущее // Асафьев Б. О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 357–363.
10. Малыгина Н. Андрей Платонов: Поэтика возвращения. М.: ТЕИС. 2005. 334 с.
11. Арановский М. Симфонические искания. М.: Музыка. 1977. 344 с.

APPLICATION OF MUSICOLOGICAL TERMS FOR ANALYZING NON-MUSICAL TEXTS

N.N. Bragina

The article considers the possibility of analyzing literary text using musicological methods. This particularly implies taking advantage of musicological terms. Musicological terms in literary critics' works often have metaphorical or simply vague meaning. The author shows how musicological concepts and terms work in interpreting literary text when used with due academic rigour.

Keywords: Syncretism, universal analytical method, music terminology, text structure, synthesis of arts.