
УДК 159.9:78

ББК 88. 454

М 74

Мозгот С.А.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Адыгейского государственного университета, e-mail: Prostranstvo30@yandex.ru

Интимное пространство в музыке XVII-XIX вв.:
способы выражения и признаки
(Рецензирована)

Аннотация:

На примерах музыки XVII-XIX вв. исследуется внутренний монолог как один из способов выражения интимного пространства в музыке. Анализируются его разновидности: монолог-размышление, -саморефлексия, -конфликт; выявляются их музыкальные признаки и показывается образно-смысловой потенциал отображения интимного пространства в музыке.

Ключевые слова:

Интимное пространство, музыкальное содержание, внутренний монолог, монолог-размышление, монолог-саморефлексия, монолог-конфликт.

Mozgot S.A.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Department of Music Theory and History and Technique of Musical Education, Institute of Arts, Adyghe State University, e-mail: Prostranstvo30@yandex.ru

Intimate space in music of the 17-19th centuries:
ways of expression and indications

Abstract:

The author uses examples of music of the 17-19th centuries to examine the internal monologue as one of the ways of expression of intimate space in music. The following versions of the internal monologue are analyzed: a monologue-reflection, a monologue-self-reflection and a monologue-conflict. This paper shows their musical indications and the figurative-semantic potential of display of intimate space in music.

Keywords:

Intimate space, the musical content, internal monologue, monologue-reflection, monologue-self-reflection, monologue-conflict.

Понятия «интимного», «персонального», «социального», «публичного» пространств ввёл американский антрополог Э. Холл [14] для изучения процессов коммуникации, протекающих в различных сообществах. Интимное пространство Э. Холл характеризует как пространство, отличающееся психологической близостью, которая непосредственно связана с «действительным физическим интерва-

лом, – дистанцией в футах и дюймах...». Интимное пространство рассматривается человеком через индивидуальный физический интервал (определенный представляемыми им границами), чтобы жить в названной среде; интимное пространство оценивается им как собственная область или территория [13: 40-41]. В психологии установлены чёткие границы, позволяющие отделить интимное пространство от персонального и социального. Интимный (с лат. *Intimus* – самый глубокий, внутренний) – глубоко личный, сокровенный; задушевный. Интимное пространство (радиус) от 0 до 45 см используется при общении самых близких людей: жена – муж, мать – ребенок [2: 243]. Интимное пространство, согласно Э. Холлу, – это значение переменное, поскольку зависит от очень широкого круга явлений: от окружающей среды, уровня культуры, профессии, принадлежности к определённому социальному слою, а также этнических стереотипов. Психолог Р. Соммер считает, что интимное пространство может быть реинтерпретировано через эмоцию в определённом жанре, а также он полагает, что нарушение интимного пространства (например, в толпе) ведёт к дегуманизации и восприятию человека как предмета неодушевлённого [12: 3-9].

В каждую эпоху музыканты ощущали скрытый потенциал этой сферы в музыке и по-разному её раскрывали. В XVII в. сфера интимного пространства осваивалась через лирического героя произведения, путём погружения в аффект (печаль, радость, страх и др.). В XVIII в., начиная с инструментальных концертов Л. Бетховена, интимное пространство получило своё место в форме в виде выписанной каденции, где исполнитель мог подчеркнуть уникальность авторского монолога своей интерпретацией. В музыке XIX в. погружение в интимное пространство автора становится маркером целого художественного стиля, такого как романтизм, а у композиторов-романтиков – И. Брамса, Ф.

Шопена, Ф. Шуберга – уход в интимное пространство воспринимается как творческое кредо. В музыке XX в. слушатель сталкивается с многочисленными примерами нарушения интимного пространства, раскрываемыми через дегуманизацию человека, как, например, в произведении «Уцелевший из Варшавы» А. Шёнберга, в опере А. Берга «Войцек» и других. Таким образом, понятие интимного пространства предстаёт в музыке в различных трактовках и масштабах, от качественной характеристики стиля эпохи, стиля композитора или одного из ведущих признаков жанра до образно-смысловой сферы произведения или определённого места в форме. Соответственно, интимное пространство в музыке, несмотря на различие языковых и стилистических средств, оказывается сферой весьма актуальной для музыкального содержания, но до сих пор малоисследованной.

Исходя из размышлений психологов и наблюдений над ходом истории музыки, интимное пространство – это нечто замкнутое, ограждаемое от окружающего мира. В интимном пространстве «хранится» сокровенное ядро личности, где обитают идеальное и реальное «Я», проявляющееся во внешнее пространство «умением поддерживать близкие отношения с другими, разделять их эмоции, доверять другим или принимать на себя обязательства» [3: 324]. Мы можем предположить, что отражение или уход в интимное пространство может быть связано в искусстве с темами эмоций, веры [8: 177-185] и воли (связанной с мыслительной деятельностью человека и выбором решения).

В психологии индивид характеризуется с позиции изначальной целостности психофизиологических свойств организма: задатков, способностей, сенсорных функций; когнитивных процессов: восприятия, памяти, мышления и речи. Функционально индивид проявляет себя в виде различных особенностей протекания процессов его жизнедеятельности [4: 17].

Вероятно, одним из первых образов фиксации интимного пространства героя можно считать оперные арии начала XVII века, как, например, «Жалоба Орфея» из оперы «Эвридика» Я. Пери, выделяющаяся своим мелодически распевным стилем из речитативного в целом произведения [11]. В «Жалобе...» музыкально находит воплощение психофизиологическое переживание утраты возлюбленной: «Не плачу я и не вздыхаю... Ни плакать, ни вздыхать не в силах». То же наблюдается и в других оперных произведениях того времени – «Представление о душе и теле» А. Мани, Э. Кавальери, опера «Жалоба Ариадны» К. Монтеверди, в арии-мольбе Орфея из третьего акта оперы «Орфей» К. Монтеверди. В центре внимания риториков, поэтов, композиторов, художников XVII века находятся приёмы сильного эмоционального внушения, которые они пытаются перевести в формы музыкально-риторических фигур, объединяющих смысловую определённость, образную конкретность и эмоциональную выразительность [5: 17-18]. Однако в них раскрытие глубин внутреннего мира человека в музыке затемняют внешние эффекты – виртуозность, которая скорее раскрывает не столько интимное пространство героя, сколько физиологические возможности оперного певца.

Для выражения сущности интимного пространства в искусстве, на наш взгляд, композиторами часто используется приём автокоммуникации. В.Ф. Петренко утверждает, что человеческое сознание диалогично и выступает как внутренний диалог, т.е. как автокоммуникация [9: 58]. Этот внутренний диалог разворачивается, на наш взгляд, на альтернативной основе между идеальным и реальным «Я». Соответственно теории известного антрополога XX в. К. Хорни, идеальное «Я» – это образ, обладающий совершенными и очень высокими характеристиками. Близким к идеальному «Я» является образ «Я» – представление

о «Я», которым, как предполагает человек, он является. Реальное «Я», в системе К. Хорни, – гипотетический резервуар психической энергии, которая может использоваться для ориентации человека на нормальную жизнь. Многие модели неврозов, как отмечает учёный, построены на довольно резком несоответствии реального «Я» человека и его представляемого образа «Я» [10: 91-93]. В итоге, можно предположить, что функционально автокоммуникация в искусстве может протекать как взаимодействие реального и виртуального миров, происходящее между настоящим и будущим (идеальным, вечным временем) или настоящим и прошлым (в виде саморефлексии). Отсюда формируются несколько разновидностей внутреннего монолога: монолог-размышление, монолог-саморефлексия, монолог-конфликт. Остановимся на этих разновидностях подробнее.

Так, первый раздел ноктюрна Ф. Шопена *c-moll op. 48 № 1* представляет собой пример монолога-размышления. Он наполнен эмоцией скорби, трагическими эмоциями переживаемыми «здесь и сейчас», что выражается в речевом, декламационном начале. Мелодия строится как сочетание отдельных звуков-слов, выразительных интонационных ходов и развёрнутых мелодических фраз, прерываемых паузами. Мелодия опирается на хоральные комплексы аккордов в ритме траурного шествия. Сочетание речевых интонаций (сожаления, вопроса, утверждения, вздохов-пауз) с элементами вечного времени, выраженного в хоральности гармоний, признаков траурного марша определяет серьёзность темы размышления – вероятнее всего связанной с пониманием одного из вечных философских вопросов: восприятия смерти и жизни. Это определяет сочетание в монологе-размышлении признаков настоящего и вечного времени (признаки вечного времени подробно описаны Л.П. Казанцевой [6]).

Ноктюрн *b-moll op. 9 № 1* может

считаться одним из образцов внутреннего монолога-саморефлексии. В нём образ то-скливого настоящего в первом разделе противостоит образу прекрасного прошлого в среднем разделе. Прошлое моделируется при помощи изменения тональности *Desdur*, долгому созданию фона, при помощи фигураций по звукам развёрнутого в полторы октавы тонического и др. созвучий, своего рода красочной звуковой дымки в которой будут разворачиваться воспоминания. Частый повтор одной мелодической фразы, наполненной танцевальным изяществом, и отсутствие её развития напоминают процесс постоянного возврата к исходному образу, мысли, свойственного физиологическому процессу припоминания. Динамика *PPP*, авторская ремарка *sotto voce* (вполголоса) формируют признаки рефлексии и как результат – ухода в интимное пространство в музыке.

Одним из интересных примеров монолога-конфликта представляет третья часть 14-й «Лунной» сонаты Л. Бетховена. Сама соната – это редкий для классической музыки пример произведения, где аффект становится художественно-образной единицей, маркирующей уход в интимное пространство героя. Примечательно, что лирический герой и композитор здесь представляют единое целое, поскольку переживания композитором событий собственной биографии – любви к Джульетте Гвиччарди, надежды на счастье и жестокое разочарование после отказа в браке – послужили причиной написания этого произведения. Постигание мира собственного «Я» происходит здесь через индивидуализированное переживание одной эмоции (печали в первой части, гнева в третьей части). Если в первой части «Лунной» сонаты Л. Бетховена доминирует эмоция печали (тоски и страдания), формирующая все признаки монолога-саморефлексии, то в третьей части преобладает эмоция гнева, что обуславливает обращение композитора к монологу-конфликту. Психологи отме-

чают, что эмоция гнева возникает тогда, когда объект желаний недостижим, но человек чувствует в себе силы перебороть ситуацию [1: 196]. В третьей части слушатель фиксирует в музыке Бетховена все физиологические признаки, сопровождающие эмоцию гнева: «человек «пышет», «пылает» гневом, «кровь ударяет ему в голову»; человек делает большие шаги, гремит, стучит, производит разрушительные действия; ярость придаёт ему необычайную силу, координация движений нарушается, движения редко достигают поставленной цели, становятся резки, но неосознанны, бесцельны» [7: 119-120]. Соответственно, меняется восприятие пространства, часто оно сужается, становится однолинейным, однонаправленным. Оно наполнено интенсивным движением, пульсирующей энергией, однако организация движения в нём непредсказуема, хаотична. В третьей части 14 сонаты однонаправленное (восходящее) движение бурлящих пассажей, словно наталкивающихся на преграду, – два аккорда. Использование фигураций в быстром темпе воплощает непомерную силу гнева, выплёскивающуюся в вихревом движении. Быстрота восхождения ассоциируется с распляемым пламенем. Эмоция гнева сдает всё пространство третьей части, несмотря на появление лирической темы побочной партии, которая становится символом умирающей в гневных раскатах эмоции любви или образа идеального «Я», которое разрушает в музыке Я-реальное, пользуясь терминологией К. Хорни. В 14-й сонате Бетховену удалось в традиционном для того времени жанре сонаты воплотить содержание, свойственное романтической эпохе, – раскрыть интимные переживания героя, сформировав при этом совершенно особое (мало присущее эстетике классицизма музыкальное пространство) пространство героя (автора), через эмоциональное переживание событий собственной биографии. Крах романтического

идеала (или образа собственного идеального «Я», с потерей его поэтизации от лица возлюбленной) – тема, присущая романтической эстетике. В то же время этой теме свойственна особая онтологическая универсальность (свойственная эстетике классицизма – исследование вопросов бытия). В связи с этим содержание 14-й сонаты получает некий универсальный статус, соотносящийся с «вечными вопросами» философии и жизни, чем, вероятно, обуславливается их неизменная популярность и молодость в истории музыки.

В ноктюрнах Дж. Фильда самовыражение автора и его уход в интимное пространство довольно сложно обнаружить ввиду преобладания лирического вида драматургии как формы высказывания, присущего этому жанру. В то же время, представляется возможным отделить лирику как способ описания действительности от лирики как способа выражения индивидуальности протекания этой эмоции у автора. В ноктюрнах Дж. Фильда нами был выявлен ряд признаков, позволяющих обнаружить уход в интимное пространство автора-героя описания.

Наиболее характерным способом обнаружения было выявление признаков внутреннего монолога. Так, характерная черта монолога-размышления у Фильда – включение речевых интонаций: вопроса, утверждения, возгласа, в сочетании с изменением лада и активным тональным развитием. В ноктюрне № 2 *As-dur* в среднем разделе есть авторская ремарка *Pio moderato*, с которой начинаются активные модуляционные процессы, показывающие смену тона повествования, состояние нерешительности, растерянности, поиска. Темповую ремарку иллюстрирует замена знаков тональности *As-dur* на знаки тональностей *A/fis*, однако вместо выбора какой-то определённой тональности из намеченных композитор «уходит» в *Fis-dur*, которую затем внезапно, методом отмены знаков, подменяет на *as-moll*. Такая внутренняя нестабильность, мета-

ния свойственны живому существу, а не объективности описания гармоничности природного пейзажа. В «Ноктюрнах» Дж. Фильда уход в интимное пространство чаще всего осуществляется в развивающихся участках формы, в среднем разделе или ближе к концу произведения, в коде. Так, в ноктюрне № 9 *E-dur* выражение субъективных переживаний связано с включением в эпизоде *e-moll* ритмической фигуры траурного марша, звучащей в басовом ключе на звуке *E p*, а затем и на звуке *C* большой октавы, что резко контрастирует с предшествующим материалом уходом в низкий регистр и динамически. Хоральность в сочетании с семантикой траурного марша даёт повод размышлять о принадлежности этого внутреннего монолога к монологу-размышлению и воспринимать его как уход в интимное пространство, окрашенное модусом вечного времени. Уход в интимную сферу Дж. Фильд обозначает авторской ремаркой *espressivo*, как в ноктюрне № 6, *Es-dur* или *teneramente* с ит. – нежно, мягко, ласково, как в ноктюрне № 7 *G-dur*. Продолжение паузы фермой также один из способов отделения внутреннего пространства от внешнего, пейзажного.

Таким образом, интимное пространство в музыке формируется благодаря обращению к теме взаимодействия человека с собой, или как результат его влияния, или, наоборот, воздействия на него внешнего мира. Признаками ухода в интимное пространство в музыке видится моделирование процессов жизнедеятельности человека, таких как размышление, припоминание, переживание эмоций, характерных особенностей течения речи, как способа самовыражения человека. В музыке одним из признаков ухода в интимное пространство героя (автора) становится появление внутреннего монолога в его некоторых разновидностях: монолога-размышления, монолога-саморефлексии, монолога-конфликта. Для каждого из этих разновидностей внутреннего монолога

свойственен ряд признаков. Монолог-размышление обнаруживается благодаря:

- господству мелодического начала с включением речевых интонаций (вопроса, утверждения, сожаления и др.), пауз, отражающих взятие дыхания между фразами;

- изменению тона повествования на драматический, что содействует интенсификации гармонического развития, появлению цепи отклонений, модуляций;

- появлению знаков-сигналов, связанных с ритуализированными формами человеческой деятельности (траурного марша, колыбельной, хорала и т.д., что свидетельствует о включении модуса вечного времени).

Для внутреннего монолога-саморефлексии свойственны:

- авторские ремарки, подчёркивающие нужную эмоцию;

- фигурационная фактура, создающая красочный звуковой фон, дымку, завету;

- заторможенность, иногда отсутствие развития, элементы повторности, соответствующие признакам прошлого времени в музыке и «тёмному покрывалу памяти», из-под которого в процессе припоминания всплывают образы, явления, события.

- приглушённая динамика, включение пауз с ферматами, воспринимающимися как проявление живого человеческого дыхания, отделяющего

индивидуальное пространство от другого (например, пейзажного).

Для внутреннего монолога-конфликта свойственно преобладание характеристик модуса настоящего времени (события разворачиваются «здесь и сейчас»):

- ярко выраженное аффективное состояние, обусловленное доминированием одной эмоции и моделирования в музыке присущих ей физиологических признаков выражения;

- антагонизм элементов музыкального языка (музыкальных тем, образов);

- нетрадиционность драматургического, структурного, гармонического решения в сравнении с предшествующим развитием произведения;

- повышенная эмоциональность, выражаемая в преобладании общих форм движения, громкой динамики.

В XIX-XX вв. сфера образности интимного пространства постепенно расширяется и осознаётся композиторами через индивидуальные психофизические особенности переживания жизненно важных для человека событий при помощи углубления раскрытия образов сна, психофизиологических состояний ожидания, желаний, страха, страсти, галлюцинаций. Вероятно, исследование этих образных сфер позволит выявить новые формы проявления и признаки интимного пространства в музыке.

Примечания:

1. Арнольд М.Б., Гассон Дж.А. Чувства и эмоции как динамические факторы интеграции личности // Психология эмоций / сост. В. Вилюнас. СПб.: Питер, 2008. 542 с.
2. Большой толковый психологический словарь. Т. 1 / сост. А. Ребер. М.: Вече-АСТ, 2001. 592 с.
3. Большой толковый психологический словарь. Т. 2 / сост. А. Ребер. М.: Вече-АСТ, 2001. 560 с.
4. Голубева Э.А. Способности. Личность. Индивидуальность. Дубна: Феникс+, 2005. 682 с.
5. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII- первой половины XVIII веков: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 124 с.

-
6. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.
 7. Ланге Г. Душевные движения // Психология эмоций / сост. В. Вилюнас. СПб.: Питер, 2008. 542 с.
 8. Мозгот С.А. Концепты пространства и времени в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2011. № 2 (79). С. 177-185.
 9. Петренко В.Ф. Психосемантика сознания. М.: Изд-во МГУ, 1998. 264 с.
 10. Хорни К. Ваши внутренние конфликты. СПб.: Лань, 1997. 240 с.
 11. Чёрная М.Р. История музыки. Т. 1. Тверь: Изд-во ТГУ, 2008. 248 с.
 12. Elias L.J. Saucier Neuropsychology: Clinical and Experimental Foundations. Boston: Pearson Education, 2006. P. 3-9.
 13. Hall E. *The Hidden Dimension*. Anchor Books, 1966. P. 40-41.
 14. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002. No. 24. P. 4-24.

References:

1. Arnold M.B., Gasson J.A. Feelings and emotions as dynamic factors of personality's integration // Psychology of emotions / comp. by V.Vilyunas. SPb.: Peter, 2008. 542 pp.
2. A large explanatory psychological dictionary. V. 1 / comp. by A. Reber. M.: Veche-AST, 2001. 592 pp.
3. A large explanatory psychological dictionary. V. 2 / comp. by A. Reber. M.: Veche-AST, 2001. 560 pp.
4. Golubeva E.A. Abilities. A person. Individuality. Dubna: Phoenix +, 2005. 682 pp.
5. Zakharova O.I. Rhetoric and the West European music of the XVII – the first half of the XVIII centuries: principles, methods. M.: Music, 1983. 124 pp.
6. Kazantseva L.P. The bases of musical content theory. Astrakhan: Fakel, 2001. 368 pp.
7. Lange G. Sincere movements // Psychology of emotions / comp. by V. Vilyunas. SPb.: Peter, 2008. 542 pp.
8. Mozgot S.A. The concepts of space and time in N.A. Rimsky-Korsakov's opera «A fairy tale on tsar Saltan» // Bulletin of the Adyge State University. Series «Philology and the Arts». 2011. № 2 (79). P. 177-185.
9. Petrenko V.F. Psychosemantics of consciousness. M.: MSU Publishing house, 1998. 264 pp.
10. Horny K. Your internal conflicts. SPb.: Lan, 1997. 240 pp.
11. Chyornaya M.R. The history of music. V. 1. Tver: TGU Publishing house, 2008. 248 pp.
12. Elias L.J. Saucier Neuropsychology: Clinical and Experimental Foundations. Boston: Pearson Education, 2006. P. 3-9.
13. Hall E. *The Hidden Dimension*. Anchor Books, 1966. THE RIVER 40-41.
14. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002. No. 24. P. 4-24.