
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 АГУ, e-mail: Prostranstvo30@yandex.ru

Персональное пространство в музыке:

концептуальная модель «Я-Я»

(Рецензирована)

Аннотация:

Рассматриваются две наиболее типичные формы моделирования персонального пространства в музыке: обращение к Альтер эго («другой я») и Альтер парс («противоречащая сторона»), выражающие взаимодействие с самим собой по типу «Я-Я». При этом устанавливается, что наиболее характерным для этой модели становится совмещение пространственных позиций описания в виде Я-наблюдающий и Я-переживающий с определёнными музыкальными признаками этих позиций. Делается вывод, что моделирование персонального пространства в музыке строится путём выхода на уровень коллективного бессознательного и использованием системы символов, бинарных оппозиций, принципа цикличности, свойственных мифологическому пространству-времени.

Ключевые слова:

Персональное пространство, Альтер эго, Альтер парс, концептуальная модель «Я-Я», внутренний диалог, мифологическое пространство-время.

Mozgot S.A.

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

Personal space in music: a conceptual I-the Me model

Abstract:

Two most typical forms of personal space modeling in music are examined, namely: the appeal to the Alter Ego (another side of oneself; a second self) and to the Alter Pars (the contradicting party), expressing interaction with himself of I – the Me type. It is established that combination of spatial positions of the description in the form of I - observing and I - worrying with certain musical features of these positions is characteristic of this model. The conclusion is drawn that personal space modeling in music is conducted by an exit to level of the collective unconscious and by using a system of symbols, binary oppositions and the principle of the recurrence, peculiar to mythological spacetime.

Keywords:

Personal space, Alter ego, Alter pars, conceptual I - the Me model, internal dialogue, mythological spacetime.

Персональное пространство личности в музыке, в отличие от интимного пространства [1], имеет разомкнутую структуру, образующуюся из-за желания человека воздействовать на внешний мир. Желание повлиять на окружающее проявляется в музыке в интонационной характеристике, тематической особенности, выделяющей героя из окружающего музыкального материала. Нередко это происходит при помощи экспрессивного тона высказывания, энергетического посыла, направленного во внешний мир. При этом картина внешнего мира зачастую дробится (как и музыкальная композиция) в зависимости от восприятия и описания музыкальным героем различных топов действительности. Проявления персонального пространства связываются психологами с воплощением личности человека. Если признаками ухода в интимное пространство в музыке становится описание процессов жизнедеятельности человека, представленных через передачу характера протекания эмоции, мыслительных процессов, психофизиологических реакций, особенностей речи [1: 237], то персональное пространство обусловлено моделированием деятельности человека, в которой распознаются её интересы (мотивации или побуждения); темперамент (эмоциональность); способности (активность); характер (саморегуляция/воля) [2]. Персональное пространство в психологии составляет от 45 до 120 см и используется при обыденном общении со знакомыми людьми [3]. Соответственно в образно-смысловую сферу персонального пространства входит отражение характера взаимодействия героя с окружающим миром, близкими, другими людьми.

Персональное пространство личности открыто во внешний мир, что в музыке раскрывается, в первую очередь, через образы природы, созерцание которой благоприятствует общению личности с самим собой. Именно включение этих образов позволяет наиболее отчётливо уви-

деть и выявить архаическое начало в человеке. Оно проявляет себя в возврате к тому периоду, когда в сознании человека природа, мир вещей не были отделены от него самого и весь окружающий мир был антропоморфен. В этом смысле весьма закономерна идея Н.Н. Моисеева, который, характеризуя материалы и письменные источники этого периода развития человечества, отмечает, что в них «ужасно тесно спаянные между собой темы о Двойнике и Собеседнике: пока человек не освободился от своего двойника, он, собственно, и не имеет ещё Собеседника, а говорит ...сам с собой» [4: 358].

В музыке этот разговор «сам с собою» разворачивается между человеком и каким-либо объектом природы, выступающим в роли двойника. Как правило, выбор Двойника очень многозначен. Зачастую – это многофункциональный по смысловому наполнению символ. В одном случае объект природы выступает в роли знака, некоего обобщения, но уже не природного, а символического пространства, как например, образ поля в речитативе и арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» или в каватине Антонида из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки. В другом случае природный объект выполняет сразу две функции, выступая в роли знака символического пространства и в роли Двойника – Альтер эго («другой я, близкий друг, единомышленник, настолько близкий, что может его заменить») или Альтер парс (с лат. другая, противная сторона) [5: 732]. Таковы образ платана из арии Ксеркса в одноименной опере Г.Ф. Генделя, образы ветра, реки Днепра, солнца из плача Ярославны в опере А. Бородина «Князь Игорь», образ ночи в арии Лизы из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского, образ дуба в арии князя Андрея Болконского из пролога к опере «Война и мир» С.С. Прокофьева и многие другие.

Внешней формой выражения персональной позиции в них становится внутренний диалог между различными Я

личности или автокоммуникация (термин В. Петренко) [6]. Имманентное ощущение закономерностей диалогической формы высказывания обусловило обращение к нетрадиционной для вокальной музыки форме – малому циклу, объединяющему каватину и рондо, экспонирующих Антонииду в опере М.И. Глинки. Такая форма в общем плане отражает респонсорную структуру разворачивающегося диалога: каватина воспринимается как вопрос, рондо – как ответ. Каватина построена как обращение к будущему, символом которого становится поле, будущее «приходит» из обозримых далей этого поля. Таким образом, семантика поля в музыке М.И. Глинки связана с разделением реального пространства на своё и чужое, веданное и неизведанное, что также свойственно и для времени – отделения одного жизненного периода от другого. Символ поля имеет не только онтологический, но и аксиологический статус. Новый период жизни может быть хорошим или плохим, несущим радость или знаменующим беды, испытания. Каватина обращена в прогнозируемое будущее, об этом свидетельствует пространственно-временная модальность вербального высказывания: «долго ль?», «скоро ль?», «где ты, где?»

Символика поля обуславливает пространственное положение героини, характеризуемое как не «там» и не «здесь», а «между» с характерными музыкальными признаками. К таковым мы относим пустотность, пространственность, выражаемую долгими «зависаниями», ферматами, намеренными замедлениями темпа на высоких нотах; варьирование интонаций вокальных фраз по типу эха разными тембрами оркестра, подчёркивающих положение ближе/дальше – кларнетом, флейтой, скрипками, виолончелями. Обилие украшений мелодии множественным распевам, имеющих фигурационный характер, подчёркивает точку зрения «птичьего полёта». Сочетание этих выразительных средств передаёт совмеще-

ние пространственных позиций описания Я-наблюдающий и Я-переживающий. Позиция Я-наблюдающий характеризуется опорой на выдержанные аккорды сопровождения, дробностью фраз, вариантной повторностью интонаций, звукоизобразительностью, обрисовывающей окружающий мир. Позиция Я-переживающий раскрывается в преобладании сольного высказывания, звучащего фрагментами почти без оркестровой поддержки, в концентрированности показа эмоционального состояния в виде сомнения, тоски, одиночества. Вертикальное совмещение позиций описания показывает, что фактически диалог разворачивается между реальным Я-переживающим и Альтер эго, представленным позицией Я-наблюдающий, реализованной через образ поля или Сверх-Я, «парящего» в поисках возлюбленного.

Ответом на все вопросы, поставленные в каватине Антонииды, звучит рондо. Рондо также обращено в будущее время. Однако вербальный текст не выражает уже сомнений, здесь преобладает эпистемическая модальность: высказывания основаны на полагании, знании, опыте. Другими словами, её экзистенциальный вопрос решается с помощью веры: «Солнце тучи не закроют...». Несмотря на признаки идеализированного будущего в вербальном тексте музыке свойственны характеристики позиции Я-действующий/повествующий, раскрывающей пространственное положение героини как «здесь» на своей обжитой и знакомой территории: музыкальное развитие протекает легко и естественно, разворачивается логично, симметрично структурировано, расположено близко (малая – вторая октавы). Скрытая танцевальность, скерцозные форшлаги подчёркивают позитивную направленность создаваемого в мечтах будущего. То, что действие разворачивается «здесь и сейчас» отмечено авторской ремаркой предшествующей рондо *grazioso assai*. Рассказом Антонииды «руководит» алетическая реальность, поэтому всё, что

излагает героиня, воспринимается как возможное, прогнозируемое будущее.

В арии Руслана из оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки также чётко прослеживается двухчастная респонсорная структура, обусловленная внутренним диалогом между различными Я личности. Речитатив и вступление – формулирование онтологической проблемы. Сонатное *allegro* – ответ на проблему. В таком контексте образ поля представляет семантический микст брэнности людского бытия, забвения, смерти, что говорит о доминировании онтологической сферы в мировоззрении героя. Это предопределяет применение позиции Я-наблюдающий в речитативе и Я-переживающий во вступительном разделе «Вре́мён от вечной темноты...». Онтологическая проблема здесь решается через позицию Я-действующий/повествующий – обращение к Сверх-Я – Альтер эго, представлено в образах бога Перуна и Людмилы.

Другим интересным примером ухода героя на уровень символического пространства оказывается плач Ярославны. Плач создаётся как внутренний диалог, строящийся в психологическом пространстве человека с воображаемым одушевлённым образом. Внутренний диалог имеет эллиптическую конструкцию, когда происходит восполнение фраз другого методом проекции на него собственных мыслей и чувств. В качестве участника диалога в плаче Ярославны выступают ветер, Днепр, солнце. Образы природы представлены здесь и в виде Альтер парс (ветер, солнце), противоречащего начала, не подчиняющегося воле героини, и в виде Альтер эго (Днепр), что выражено в поэтическом тексте. В музыкальном тексте сохраняются признаки позиции Я-переживающий: дублирование вокальной мелодии оркестровой партией с включением звукоизобразительного тремоло при обращении к ветру. Просьба-обращение к Днепру решена в позиции Я-наблюдающий с исполь-

зованием аккордово-хоральной фактуры, соответствующей уровню сакрального пространства человека и связанного с просьбой-молитвой человека.

Обращение к Солнцу решено двойственно: обращение-описание солнца совершается через точку зрения «птичьего полёта» как бы с позиции Сверх-Я, когда через пласты воздуха земные объекты теряют свои чёткие цвета и контуры. О воздушной перспективе говорит живая, трепещущая атмосфера, создаваемая тремоло в высоком регистре, охватывающем диапазон от первой до третьей октавы. На этом аккомпанементе словно парит солирующий женский голос. Вторая часть обращения к Солнцу – это упрёки, в которых Солнце превращается в Альтер парс: убыстряется темп (*Allegro moderato*), появляется одноименный *d-moll*, весь раздел звучит на доминантовом органном пункте, с включением элементов целотонности, полиладности. Последнее проявляется в совмещении натурального *d-moll* (остинатная формула *a, g, f, e, d, e, f, g, a*) фригийского *a-moll* и подчёркивается введением акцентов на звуки *abca*. Эта попевка воспринимается как каноническая имитация последующего мотива *d, e, f, g, a*. Таким образом, происходит балансирование между двумя тональными центрами *d-moll* и *a-фригийским*, к которому примешивается и красочность *F-dur* в акцентировании звуков *f, g, a, b*. При этом на протяжении одного восьми такта (со слов «Что же, ты дружины князя...») в подголосочном развитии аккомпанеента одновременно охватывается диапазон в четыре октавы. С предшествующим развитием раздел роднит метод варьирования интонационного ядра.

Таким образом, Альтер парс героя выступает как некий символ-обобщение, имеющий в музыке черты, соприкасающиеся с иной, далёкой от человека фантастической сферой. Об этом говорят следующие признаки: убыстрение темпа, усиление звукоизобразительности через канонические регистровые переключки вари-

антов одной интонации, красочности в политональном сочетании признаков *d-moll*, *a-фригийского*, *F-dur* и элементов целотонности. В итоге, можно предположить, что с появлением Альтер парс происходит выход в символическое пространство, связанное с коллективным бессознательным и действующими в бессознательном человека архетипами. В данном случае можно говорить о присутствии архетипа Тени или Двойника человека, имеющего, в теории К. Юнга, негативные характеристики, которые человек старается скрыть. Такое присутствие Альтер парс А. Бородин интуитивно отразил ладовой сменой основной тональности *D-dur* на одноименный *d-moll* (при обращении к образу Солнца!), а также двойственным ладовым балансированием между *d-moll* и *a-фригийским*. С образом главного героя Альтер-парс связывает интонационное развитие – варьирование ведущей интонации.

Появление образа Альтер парс далеко не единичный случай при создании концептуальной модели персонального пространства. Таков образ старого огромного дуба в арии князя Андрея Болконского из оперы С.С. Прокофьева «Война и мир». Здесь также присутствуют признаки, свойственные для Альтер парс, наблюдаемые нами при обращении Ярославны к солнцу. Этот фрагмент арии князя Андрея отмечен двойственностью. Он имеет деление на два раздела: первый связан с внешним описанием лесной дороги и старого дуба: «А на краю лесной дороги», а второй — с воспроизведением высказывания старого дуба: «Весна и любовь, и счастье – это глупый, бессмысленный обман. Нет ни весны, ни солнца, ни счастья!» Описание лесной реальности определяет смену тональности на одноименный *e-moll*; появление звукоизобразительной остигатной синкопированной ритмоформулы в басу, словно отображает характер езды по старой, ухабистой лесной дороге (или походку пожилого человека); энгармоническая модуляция из *e-moll* на тритон в *b-moll* слу-

жит иллюстрацией описания дуба «дуб, выросший старыми болячками, с корявыми руками и пальцами...».

Второй раздел – «высказывание» дуба. Оно ведётся с точки зрения совмещения позиций описания Я-аффективный и Я-переживающий. О первой позиции описания говорит включение движения шестнадцатых, обогащённых триолями в аккомпанементе. О второй – дублирование мелодии вокального голоса синхронным аккордовым движением аккомпанемента, усиливающим субъективное начало. Чередование одноименного мажора-минора подчёркивает двойственность этого образа. Дуб как символ в мифологии ассоциируется с Мировым деревом, связывающим мир людей и мир Богов, Древом жизни, Символом рода. Последняя ассоциация особенно важна для понимания персонального пространства Андрея Болконского. В символическом пространстве Андрея Болконского образ дуба может быть связан с образом отца Андрея, отличающегося замкнутостью, строгостью и подспудно довлеющим над ним. Этот Двойник, Альтер парс, занимает значительное место в персональном пространстве князя Андрея Болконского. Об этом свидетельствует появление тональности, характеризующей образ дуба: *b-moll* на слова «Мне казалось, что жизнь кончена» в разделе, посвящённом образу Наташи, *Meno mosso* «В ней есть что-то особенное». Появление триолей шестнадцатых в аккомпанементе на слова «Нет, жизнь не кончена в тридцать один год» также может быть связано с преодолением влияния Альтер парс, символизирующего отца и воплощённого в образе дуба.

Другое представление Альтер парс мы находим в сцене и арии Людмилы из IV действия оперы «Руслан и Людмила» М.И. Глинки. В роли Альтер парс выступает Черномор, взаимодействуя с образом которого Людмила строит свой диалог (на самом деле, монолог). Страшный волшебник Черномор – невидимый пер-

сонаж и в этой сцене присутствует только как образ, к которому постоянно обращается Людмила. Вместо него Людмиле отвечает то невидимый хор водяных дев, то хор волшебных дев цветов, которых (согласно авторской ремарке) олицетворяет балет. Здесь важно и пространственное решение этой сцены, хор находится за кулисами (авторская ремарка), позади героини, что может быть истолковано как символ её подсознания. Само появление Черномора (марш) происходит только тогда, когда героиня, устав от своего эмоционального монолога-обращения в пустоту, засыпает. По существу, весь монолог героиня ведёт со своим Двойником (Тенью), представленным образом Черномора, бессознательно проецируя на него собственные качества, исходя из судьбоносного события – похищения. Попытаемся установить качества Альтер парс Людмилы, приписываемые ею Черномору.

Первое описание волшебника встречается уже в первом разделе — «О ты, чья гибельная страсть, меня терзает и лелеет! Мне не страшна злодея власть...». Злодея музыкально олицетворяют короткие воинственные восходящие фанфары, ходы по звукам трезвучия *D-dur*. Властью обладает и Людмила как княжна и может её использовать как в меру, так и сверх меры, что при её изменчивом, игристом, своевольном характере вполне возможно. Другая грань образа волшебника открывается в следующем разделе монолога Людмилы *Allegro agitato* — «Не нужно мне твоих даров, ни скучных песен, ни пиров!». Такой текст обрисовывает «щедрость», для которой могут быть и все средства хороши для получения своей цели. Если это качество приписывается героиней Черномору, то, возможно, оно не чуждо и самой Людмиле. В музыке это высказывания иллюстрирует соединение позиций описания Я-наблюдающий и Я-переживающий. Короткие фразы разрешения доминанты в тонику, мелодекламация, преобладание выдержан-

ных аккордовых созвучий сочетаются с дублированием оркестром мелодии солиста, подчёркивая индивидуально-личностное высказывание. Позицию Я-наблюдающий подтверждают слова героини, раскрывая «взгляд со стороны»: «Назло в мучительной истоме умру среди твоих садов». Завершается сцена и ария Людмила прямым обращением-вызовом на открытый конфликт («Безумный волшебник!») в позиции Я-действующий. Её отличают главенство мелодического начала, значительное убыстрение темпа *Vivace*, захватывание всё более широкого диапазона, активное гармоническое развитие. Всё это усиливается жанровыми признаками марша. Слова «Чаруй же, кудесник: я к смерти готова!» показывают отношение к своему Двойнику как к кому-то, обладающему непреодолимой властью, не поддающейся пониманию.

Итак, создание модели персонального пространства в музыке обуславливается взаимодействием человека с окружающим миром, как чем-то неизведанным. В качестве механизма адаптации в таком взаимодействии включается уровень коллективного бессознательного при интуитивном поиске человеком адекватной модели поведения приспособления к внешнему миру. Рассмотренные нами примеры показали, что наиболее типичными являются две модели, по типу Я – Я-Альтер это (мой внутренний голос) и Я – Я-Альтер парс (моя Тень, Двойник). Отношение героя к окружающему миру передаётся в выборе образа-символа, с которым строится диалог. Часто такой образ выступает в роли мифологемы, как образы поля, реки, ветра, солнца, дуба. Появление образов-символов включает циклическое время, типичное для мифологического сознания. Это выражается в строении музыкальной формы по принципу рондо, таковы рондо Антонида, плач Ярославны, ария Людмилы, включении канонических имитаций как приёма музыкального развития. Соединение бинарных оппозиций показы-

вает иерархизированную картину мира, представленную через позиции описания - Я-наблюдающий и Я-переживающий, и уравнивающий третий элемент – позицию Я-действующий. При рассмотрении различных воплощений Альтер эго и Альтер парс становится ясно, что герои оперных произведений пытаются отгородиться от своего Двойника – собственных негативных качеств или довлеющих

над ними образов. Они размещают его в своём символическом пространстве, придавая черты inferнального, фантастического образа, не поддающегося влиянию их Я. Такая гиперболизация Двойника или Тени (собственных негативных качеств и страхов) доказывает наше предположение о действии закономерностей мифологического мышления при моделировании персонального пространства в музыке.

Примечания:

1. Мозгот С.А. Интимное пространство в музыке XVII-XIX вв. // Вестник Адыгейского государственного университета. 2011. Вып. 4 (90). С. 236-243.
2. Голубева Э.А. Способности. Личность. Индивидуальность. Дубна: Феникс+, 2005. 682 с.
3. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002. No. 24. P. 4-24.
4. Моисеев Н.Н. Человек во Вселенной и на Земле: (по поводу книги И.Т. Фролова «О человеке и гуманизме») // Вопросы философии. 1990. № 6. С. 356-359.
5. Словарь современных иностранных слов. М.: Рус. яз., 1993. 740 с.
6. Петренко В.Ф. Психосемантика сознания. М.: Изд-во МГУ, 1998. 264 с.

References:

1. Mozgot S.A. Intimate space in music of the 17-19th centuries // Bull. Adyghe State University. 2011 . Iss. 4 (90). P. 236-243.
2. Golubeva E.A. Abilities. Personality. Identity. Dubna: Phoenix +, 2005. 682 p.
3. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan // Keio Communication Review. 2002 . No. 24 . P. 4-24.
4. Moiseyev N.N. A person in the Universe and on the Earth: (concerning I.T.Frolov's book "About the person and humanity") // Questions of Philosophy. 1990. No. 6. P. 356-359.
5. Dictionary of modern foreign words. M.: Russian language, 1993. 740 pp.
6. Petrenko V.F. Psychosemantics of consciousness. M.: Moscow State University Publishing House, 1998. 264 pp.