

С. А. МОЗГОТ

Институт искусств

Адыгейского государственного университета

УДК 781.68.049.1

К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МОДЕЛЕЙ  
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА  
В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

При восприятии, исполнении, изучении произведений К. Дебюсси мы сталкиваемся с тем, что музыка французского маэстера способна генерировать разнообразные ассоциации с произведениями различных видов искусства — живописи, литературы, театра, архитектуры, декоративно-прикладного творчества и т.п. Эта особенность музыкального стиля К. Дебюсси, с одной стороны, обусловлена синестетичностью музыкально-художественного сознания композитора<sup>1</sup>, предопределяя поиск им особых средств выражения и жанров — эскиза, эстампа, арабески, рапсодии, фантазии. С другой стороны, возникновение художественных параллелей объясняется некоторым сходством приемов работы и организации музыкального материала, «по подобию» произведениям других видов искусства. Об этом имманентно свидетельствуют определенные свойства музыкальной материи К. Дебюсси, выраженные в «игре» света и тени ладогармонических средств, цветовой семантике тональностей и тембров, особом слиянии характеристических голосов фактуры и красочных гармонических вертикалей, а также другие приемы воплощения музыкального образа.

Однако не вполне ясным остается осмысление тех факторов, которые способствуют «рождению» в сознании слушателя цепи ассоциаций, приводящих к сравнению музыкальных опусов Дебюсси с иными жанрами художественного творчества — портретом, пейзажем, поэмой, повествованием. Есть все основания предположить, что «за кадром» остается какой-то специфический компонент, являющийся связующим звеном между комплексом тактильных, осязательных, обонятельных и других ощущений, возникающих в процессе восприятия музыкального творения К. Дебюсси и целостным образом-представлением его произведения. От внимания исследователей долгое время ускользала та единая основа, которая во многом

содействует общности воплощения художественных образов в различных видах искусства, а именно — концептуальное пространство — симультанная смысловая структура, развертывающаяся посредством системы образно-художественных представлений, возникающих в процессе рождения произведения.

Концептуальное пространство в творчестве К. Дебюсси «реализует» свой потенциал в виде разнообразных моделей — художественных аналогов какого-либо предмета, явления или процесса в природе и обществе. Модель концептуального пространства, будучи симультанным образом произведения, «овеществляясь» звуковой материей, раскрывает то, в каком ракурсе композитор увидел тему произведения. Последняя может предстать как сценка из жизни, как образ-портрет или пейзаж, как некое состояние или что-то другое из реальной действительности, в зависимости от того, какая из сторон художественного мира (предметная, эмоциональная, мыслительная) наиболее важна для автора при создании им музыкального опуса.

Выявить «угол зрения», который формирует индивидуальность музыкального сочинения, позволяет исследование *перспективы* или системы передачи изображаемого трех- или четырехмерного пространства (в условиях художественных приемов соответствующего вида искусства)<sup>2</sup>. В данной статье перспектива в музыкальных произведениях К. Дебюсси будет рассмотрена не столько в виде способа фиксации местоположения субъекта-автора, который производит описание, сколько в виде способа выражения авторской позиции, его взгляда на мир и его отношения к миру. Учитывая эти особенности, изучение моделей концептуального пространства в произведениях К. Дебюсси строится нами с опорой на драматургические типы — *действие*,

повествование, состояние<sup>3</sup> — как наиболее показательные для творчества мастера.

#### ПОРТРЕТНАЯ, ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ МОДЕЛИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

В исследовании моделей концептуального пространства в произведениях К. Дебюсси мы опираемся на общие характеристики пространственных позиций, приведенные Б. Успенским при анализе пространства произведений литературы и изобразительного искусства. Б. Успенский рассматривает два способа фиксации перспективы при построении художественной композиции. Они определяются точкой зрения автора. Первый способ обусловлен совпадением пространственных положений субъекта (автора, наблюдателя, повествователя) и объекта (персонажа); второй способ (позиция) — несовпадением пространственных положений субъекта и объекта, выраженным в приемах последовательного обзора, описания с движущихся ракурсов или всеохватывающей точки зрения.

Назовем и рассмотрим отмеченные Успенским варианты пространственных соотношений субъекта и объекта, которые встречаются при применении первого способа фиксации перспективы: *автор следует за объектом, но не перевоплощается в него; автор целиком перевоплощается в описываемый им объект; автор может быть «прикреплен» не к одному объекту, а к некоторой группе объектов.*

Так, первый вариант, когда *автор следует за персонажем, но не перевоплощается в него*, характеризуется тем, что авторская позиция совпадает с позицией данного персонажа в плане пространственной характеристики, но расходится с ней в плане оценки, фразеологии и т.п. Автор становится спутником этого персонажа. Он может давать и описания этого персонажа<sup>4</sup>. Показательна в этом смысле прелюдия «Дельфийские танцовщицы». Индивидуальность музыкального образа скульптурной группы из греческого храма находит выражение в теме-рельефе. Особая угловатая пластика танца египетских жриц передана в мелодии, состоящей из низываемых на остинато пунктирного ритма мотивов. Фон — нисходящая последовательность кварто-квинтовых аккордов — в сравнении с выразительностью рельефа нейтрален, что напоминает соотношение рельефа и фона двумерного пространства египетских рисунков.

Второе предложение начального периода значительно меняет пространственные характеристики темы: введение октавных дублировок усиливает впечатление увеличения объема.

В среднем, развивающем, разделе (т. 11) происходит тематизация суммарно воздействующего звучания<sup>5</sup>. Материал, выступавший ранее в качестве фона, приобретает качественные признаки темы. Верхний голос «осваивает» танцевальную пластику пунктирной фигуры, а контрапунктирующий голос сохраняет неторопливую поступь восходящих интонаций темы. В мелодии и басу появляются октавные дублировки, уменьшающие плотность. Музыкальная материя расслаивается на три пласта, за счет чего расширяется общий диапазон голосов. Уменьшение плотности музыкальной ткани закономерно содействует увеличению объема, словно воссоздавая натуральный масштаб скульптуры танцовщиц.

В репризе предлагается новая диспозиция рельефа и фона. Этот раздел начинается с проведения интонаций каденции из предыдущего раздела, но композитор дает ее так, как раньше представлял тему — в первой октаве, крупным планом, в октавной дублировке, — то есть объемно. Пространственность музыкальных элементов и фактурной системы приводят к кристаллизации образа движения и смене типа перспективы в репризе на всеохватывающую точку зрения. Интонации темы проводятся в параметрах фона: не в «своем» регистре, октавой выше, словно уходя на дальний план. Перенесение темы в верхний регистр, изменение динамики от *pp* к *ppp* и объединение всего объема пространства крайними звуками создают общий план, когда рельеф и фон оказываются единым целым, передавая то ли удаление субъекта, то ли временное дистанцирование, при котором сквозь дымку возникает «воспоминание о впечатлении» красоты древнего шедевра.

Господство одного музыкального образа выпукло прослеживается через одноэлементное интонационное развертывание. Процесс показа музыкального образа спокоен — «шаг за шагом». Существенных изменений при этом не происходит, значимость событийного разворота в прелюдии снижена, господствует один драматургический тип — «состояние»<sup>6</sup>. Тем не менее, в прелюдии прослеживается влияние и другого драматургического типа — «повествование». Оно выражается в эмоционально-нейтральном тоне описания; в авторском взгляде на воплощаемый им объект не изнутри, что свойственно лирическому роду, а со стороны; а

также в присутствии панорамного, всеохватывающего видения объекта в репризе произведения.

Соединение признаков двух драматургических типов, на наш взгляд, обуславливается прообразом этой прелюдии, который существовал в сознании композитора в виде фотографии скульптурной группы трех танцовщиц, увиденной Дебюсси в Лувре<sup>7</sup>. Музыкальная интерпретация этого визуального образа обладает признаками, напоминающими воплощение портрета в живописи. Ему присуще: детальное описание объекта; главенство визуального образа танцовщиц на протяжении всей композиции; нейтральный лирико-поэтический тон, располагающий к созерцанию и размышлению. В то же время, прием краткосрочной смены перспективы на всеохватывающую точку зрения в завершении произведения — специфически музыкальный. Он служит материализации идеи прелюдии через авторскую оценку объекта как эстетически значимого<sup>8</sup>, что соответствует жанру портрета в живописи.

Перечисленные приемы музыкального портретирования позволили нам определить сложившуюся в прелюдии модель концептуального пространства как *портретную*. Отмеченные нами ранее признаки этой модели соответствуют также воплощению образов в прелюдиях «Девушка с волосами цвета льна», «В знак уважения С. Пиквику, эск. П. Ч. П. К.», «Вереск», «Каноба», «Ворота Альгамбры», пьесам «Светский танец» из «Танцев для хроматической арфы и струнного оркестра», «Маленький пастух» из цикла «Детский уголок» и в других произведениях.

Другой вариант пространственной позиции совпадения местоположения субъекта и объекта, к которому обращается Дебюсси, где, однако, *автор целиком перевоплощается в описываемый им объект*, встречается в его творчестве значительно реже, чем предыдущий. Б. Успенский определяет следующий характерный признак указанного варианта: *перевоплощаясь в объект, автор принимает на данный момент его систему оценок, фразеологию*<sup>9</sup>. Весьма интересно его применение Дебюсси в миниатюре для флейты «Сиринкс». В ее основе лежит сюжет мифа о возлюбленной лесного бога Пана — нимфе Сиринкс, превратившейся в свирель, на которой Пан наигрывает свои мелодии.

Характеристика главного образа — нимфы Сиринкс — двойственна: индивидуальные черты образа раскрываются в контрастном сопоставлении. Начальное построение темы опирается на хроматический мотив, экспонирующий

интонациями *lamento* внутренние страдания нимфы Сиринкс, превращенной Паном в тростник. Первоначальному построению противопоставит второй раздел, с более ярко выраженными объемными свойствами благодаря скрытому многоголосию мелодической линии и присутствию в ее структуре имитационности по типу эха.

Применение скрытого двухголосия гетерофонного типа создает образ внешнего пространства, в котором раздается плач свирели Пана. Налицо смена местоположения автора, который уже не олицетворяет себя с объектом, а предстает его спутником, ведущим описание. отождествление автора со своим героем — один из признаков драматургического типа «действие», тогда как лирико-поэтическое, детализированное описание объекта извне — признак драматургического типа «состояние» у Дебюсси. В каждом следующем разделе контраст внутреннего и внешнего пространства становится все более очевидным. В первом разделе автор идентифицирует себя с Сиринкс, пытаясь постичь и передать чувства своего персонажа, «вжившись» в него. При таком совпадении позиции автора и объекта моделируемое пространство приобретает, на наш взгляд, экзистенциальные характеристики<sup>10</sup>.

Во втором разделе пространственная позиция — внешняя, отстраненная. Дебюсси словно любит пейзажем с его характерной деталью — пением тростника. В двух последующих частях миниатюры разграничение внутреннего и внешнего пространств подчеркивается ритмически. Для первого раздела (в третьей части формы) Дебюсси использует длительности шестнадцатых и тридцатьвторых, быстрая смена которых сужает малое хроматизированное пространство, символизирующее страдания нимфы. Живописуя внешнее пространство, композитор обращается к длительностям восьмых и четвертных, что может передавать более долгую локализацию звуков свирели, подтверждая нашу гипотезу о реальном пространстве.

Используемое композитором совмещение точек зрения вызывает множественность драматургических установок. Экзистенциальное начало, выраженное использованием речевых интонаций, хроматизации звуковой ткани, содействующей экспрессивности музыкального высказывания от «первого лица», несет в себе все признаки драматургического типа «действие»<sup>11</sup>. В то же время, миниатюра репрезентирует и эстетическое видение композитором сюжета мифа через эмоционально нейтральный (инструментальный или моторный) тип интонирования с элементами звуко-

изобразительности, акцентуацию лирических черт драматургии «состояния» посредством усиления красочных качеств музыкальной материи.

Совмещение экзистенциального и эстетического начал раскрывает понимание мифа композитором через особое соотношение временного и вечного начал. Идея воплощена в миниатюре через сопоставление субъективных страданий нимфы-тростинки и — объективной жизни природы, частью которой она является. Данная идея позволяет сделать предположение о доминировании эстетической направленности в воплощении образа и назвать модель концептуального пространства миниатюры К. Дебюсси «Сиринокс» *эстетической*.

Третий вариант позиции совпадения субъекта и объекта — положение, когда «место автора определяется лишь относительно: *он может быть прикреплен не к одному объекту, а к некоторой группе объектов*, но мы можем констатировать его присутствие в каком-то определенном месте [курсив мой. — С. М.]». Данный вариант Дебюсси использует в качестве моделирующего в IV<sub>2</sub> и V<sub>1</sub> оперы «Пеллеас и Мелизанда»<sup>13</sup>.

В IV<sub>2</sub> рассказ о событиях ведется от лица то Аркеля, то Голо. Герои оперы здесь весьма экспрессивны. В музыкальной речи Голо присутствуют тритоны, ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы, тяжелые полутоновые «восхождения» и резкие нисходящие срывы, которые проецируются и на партию Мелизанды. Речь Аркеля более сдержанна, но также эмоционально насыщена. Этому персонажу свойственна декламация на одном звуке, изредка перемежающаяся полутоновыми ходами, включая интервалы секунды и терции. Каждый из действующих героев ведет собственную линию полилога и, что свойственно драме, местоположение автора соответствует говорящему «от первого лица». Однако, только Аркелю, королю Алемонды, пристало оценивать происходящее («Был бы я богом, щадил бы сердце человека...»). Данная фраза-резюме происходящего напоминает монолог от третьего лица — рассказчика, бесстрастно повествующего о разворачивающихся на его глазах событиях (один из признаков драматургического типа «повествование»). Несмотря на перемещение авторской позиции от героя к герою, можно предположить, что все-таки объект, с которым отождествляет себя автор, — Аркель.

Похожая ситуация возникает и в V<sub>1</sub>. Автор становится спутником попеременно всех дей-

ствующих персонажей: умирающей Мелизанды, страдающего Голо, Аркеля, служанок замка, приходящих в комнату в момент смерти Мелизанды. Но авторское обобщение — вновь прерогатива Аркеля: «Наступает черед малютки». В итоге, и той, и другой сцене присуща множественность драматургических установок. Она выражается в объединении в одной сцене признаков драматургического типа «действие» и «повествование» с характерным для каждого из них пространственным положением автора.

Отождествляясь с каждым персонажем сцены в опере «Пеллеас и Мелизанда», композитор воссоздает музыкальные признаки экзистенциальной модели, присущей драме. В то же время, выражение авторской точки зрения от лица Аркеля обладает ценностными качествами, что вполне может быть свойственно автору эпического повествования — объективного и беспристрастного «рассказчика». В итоге, можно говорить о совмещении двух пространственных положений субъекта, где первое (преобладающее) связано с перевоплощением субъекта в объект, а второе («точечное») — со всеохватывающей точкой зрения, присущей фразам автора от лица Аркеля.

При этом экзистенциальная составляющая характеризуется повышенным эмоциональным тоном высказывания автора от лица своих героев. Дебюсси прибегает к выразительности тритонов, характерных интервалов, полутоновых ходов и речитации. Аксиологической составляющей присуще следующее: авторские ремарки или замечания имеют по отношению к происходящим событиям либо ретроспективный (характерный для эпоса), либо предвосхищающий характер оценки-обобщения. Драматургическое взаимодействие музыкальных образов двух названных сцен оперы «Пеллеас и Мелизанда» формирует идею ценностного видения эмоциональных переживаний и духовного опыта человека. В связи с этим, модель концептуального пространства, применяемая Дебюсси в IV<sub>2</sub> и V<sub>1</sub>, может быть обозначена как *экзистенциальная*.

Итак, нами были рассмотрены моделирующие свойства различных вариантов первой позиции — совпадения пространственных соотношений субъекта и объекта. Изучение особенностей применения этих вариантов в музыке Дебюсси показало существование в его творчестве трех моделей концептуального пространства: *портретной, эстетической и экзистенциальной*.



ПЕЙЗАЖНАЯ, ТЕАТРАЛЬНАЯ  
И ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ МОДЕЛИ  
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА  
В МУЗЫКЕ К. ДЕБЮССИ

Не менее разнообразно предстают в музыке Дебюсси варианты второй позиции или точки зрения несовпадения субъекта и описываемого объекта. Перечислим наиболее распространенные в музыке композитора: *последовательный обзор, обусловленный движением как наблюдаемого объекта, так и субъекта; всеохватывающая точка зрения; описание одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов.*

Начнем с точки зрения последовательного обзора. Б. Успенский перечисляет следующие ее признаки: «<...> Точка зрения автора последовательно скользит от одного объекта к другому, от одной детали к другой — и уже самому слушателю предлагается возможность смонтировать эти отдельные описания в одну общую картину»<sup>14</sup>. «Последовательный обзор» вызывает наибольшую сложность при анализе пространственной позиции в музыкальном сочинении ввиду разнообразия композиторских приемов, используемых для его воплощения. Как замечает Успенский, сложность анализа «последовательного обзора» обуславливается еще и тем, что позиция автора не всегда характеризуется пространственной определенностью<sup>15</sup>.

Наиболее распространенный и излюбленный в музыке Дебюсси — прием воплощения точки зрения *последовательного обзора, обусловленного движением объекта.* Остановимся на двух показательных приемах композиционной работы, выбранных композитором для воплощения отмеченного варианта в прелюдиях «Паруса» и «Менестрели».

Концептуальная модель пространства в прелюдии «Паруса» складывается посредством особых видов работы с музыкальным материалом — соотношением рельефа и фона, которые понимаются композитором как равные в своих выразительных возможностях, единые составляющие одного художественного образа. В музыкальном развитии прелюдии своеобразно сочетаются линейный и гомофонно-гармонический принципы с преобладанием линейности. Последний репрезентирует в прелюдии приемы развития, свойственные полифонистам эпохи Возрождения — мотивную работу с рельефной интонацией, когда она варьируется с точки зрения лада, ритма и других средств выразительности.

Примечательна в этом смысле интонация фона *as-b-c*, которая в первом разделе словно во-

площает тяжелые, неспешно катящиеся волны, разбивающиеся о морской берег. Ее изложение аккордовыми комплексами составляет контраст теме, невесомо «парящей» в воздухе. В средней части интонация фона *as-b-c* утрачивает свою массивность, ввиду отсутствия сопоставления с темой, от которой остается лишь заключительная пунктирная фигура, прячущаяся в рисунке характеристических голосов<sup>16</sup> фона, подобно исчезающим в волнах парусам. Интонация *as-b-c*, превратившаяся в рельеф, заслоняет собой исходную «фигуру». В репризе воссоздается итоговая картина движения образа, данная дальним планом. Музыкальный материал фона опирается на целотоновую последовательность темы, изложенную на *pp*, с ремаркой *comme un très léger glissando* («очень легко, скользя»), ассоциативно напоминая еле видную рябь волны. Функцию рельефа выполняет ведущая интонация среднего раздела — *as-b-c* с авторской пометкой *doucement en dehors* — «нежно и выделяя». Она звучит в высоком регистре, так же, как когда-то «парила» тема.

Произошедший функциональный взаимообмен рельефа и фона призван воплотить результат движения объекта. Укрупненный фон — вероятно, образ морской стихии — поглощает собою оттесненный образ парусов, некогда данный первым планом. В коде автор уточняет дальний план описания объекта, вводя относительно интонаций темы «парусов», погруженной в фоновый материал, ремарку *Très apaise et très attenue jusqu'à la fin* («умиротворенно и очень приглушенно до конца»).

Исходя из интонационной драматургии и характера рельефно-фоновых отношений в прелюдии, очевидно, что объект и его движение от крупного плана к дальнему скрепляет композицию. Заметно особое внимание Дебюсси не только к объекту, но и к деталям его окружения. Это напоминает пейзажи импрессионистов, в которых рельеф и фон зачастую оцениваются создателем как равные в своих выразительных возможностях. Доказательством тому служит раздел, предваряющий репризу. Он основан на красочных переливах пентатоники в *es-moll*. Включение пентатоники настолько ярко, что напоминает игру солнечных бликов на воде, в сиянии которых уже невозможно разобрать, где рельеф, а где фон. Этот фрагмент звукописи, построенный на нейтральном интонационном материале, остается в слуховой памяти слушателя благодаря тому, что базируется на выразитель-

ности целотонного движения — отличительной черте исходного образа. Условно это та точка, где рельеф и фон сливаются в единую целостность морского пейзажа, освобождаясь от своих функций.

Преобладание лирической организации материала и взгляд «извне» на объект говорят о превашировании драматургического типа «состояние». Движение образа от крупного к дальнему плану, особая выписанность фона, его детализация, колористические эффекты напоминают приемы письма художников-маринистов. Дебюсси в этой прелюдии даже симитировал неизменность выбранной живописцем позиции, с которой открывается все совершенство окружающего его мира. Аналогия с приемами живописи дает нам повод отнести модель концептуального пространства прелюдии «Паруса» к *пейзажной*. Перечислим ее музыкальные признаки в данной прелюдии: «тематизация суммарно воздействующего звучания»; постепенная десемантизация «рельефного» тематизма и наделение его фоновыми функциями и, наоборот, выведение элемента «фона» на ведущие позиции в роли «рельефного» тематического образования.

Суть отмеченного процесса заключена, на наш взгляд, в способности слушателя идентифицировать себя с «музыкальным персонажем» — в нашем случае с рельефной интонацией. Благодаря взаимобратимости рельефных и фоновых интонаций слушатель осваивает разные части виртуального пространства сочинения, что вполне отвечает восприятию живописного пейзажа<sup>17</sup>. Тем самым идея эстетического видения и поэтизации деталей повседневного становится ведущей в произведениях с пейзажной моделью.

Другим композиционным приемом воплощения Дебюсси варианта *последовательного обзора, обусловленного движением объекта*, становится прием, родственный «наблюдению» кинокамеры за некоторыми разворачивающимися перед ней событиями. Композитор применяет его в прелюдиях «Менестрели», «Генерал Лявин — эксцентрик», пьесе «Кукольный кейк-уок» из цикла «Детский уголок» и других. По характеру смыслового развертывания названные произведения соответствуют событийному типу развития, где характерно «самодвижение» действий, а их разворот не зависит от наблюдателя<sup>18</sup>. События в приведенных прелюдиях воссоздаются наподобие временных процессов действительности, для которых закономерны переходы из одного эмоционального состояния в другое, от одного типа действий к дру-

гому. Движение объекта моделирует пространство: интонационная формула и ее варианты показывают один тип двигательной активности, смена интонационной формулы регламентирует и его смену, а значит, новую ситуацию и иную организацию пространства.

В частности, в прелюдии «Менестрели» музыкальное пространство разделяется на промежутки согласно горизонтальной (в крайних частях) и вертикальной (в средней части) координатам. Судить о преобладании горизонтальной координаты в крайних частях нам позволяет «событийность» этих участков формы. Она заключается в последовании трех варьированных ритмоинтонационных формул, направляющих внимание слушателя на линию разворачивающегося действия.

В среднем разделе пространство вполне четко осознается как разделенное по вертикали на две части. Здесь выразительно сопоставлены регистры от контр-, большой и малой октав, где в основном разворачиваются действия, — до первой, второй, третьей октав, использующихся лишь кратковременно в качестве контраста-сопоставления предыдущему развитию. О значимости предстоящих действий в начале среднего раздела оповещает мерное движение восьмых в контроктаве, напоминая ход часов или внезапно «услышанного» в наступившей тишине движения времени. На пульсацию восьмых накладывается перемещение аккордовых комплексов, данных *staccato* под лигой. Однако здесь этот штрих символизирует отнюдь не «парение», а под воздействием тяжести аккордовых созвучий, скорее, напоминает скованные движения канатоходца. Дебюсси подчеркивает затрудненность, осторожность его действий, ставя акценты не только на опорные доли такта, но и на слабые, словно имитируя поиск равновесия артиста на канате.

Разделению пространства по вертикали содействует семантика знаков-сигналов. К первому такому знаку можно отнести октавную интонационную ритмоформулу, похожую на глухой бой барабана, когда в цирке объявляют номер, требующий особого внимания публики. Еще один знак-сигнал словно живописует «вскрик из толпы» — октавная интонация здесь выделяется не только ритмическим уменьшением, но и высоким регистром. Быстрое движение в нем охватывает диапазон от первой до третьей октав. Визуально-кинетические ассоциации, возникающие при восприятии прелюдии, напоминают один из приемов моделирования пространства театральных жанров при помощи движения: есть разворачивающееся действие и есть его наблюдатели.

В прелюдии воссоздается не только движение объекта, последовательно фиксируемое субъектом. Режиссура передачи движения объекта раскрывает и изменение местоположения субъекта. В крайних частях все внимание направлено в сторону главного образа, который складывается из различных вариантов ритмоинтонационных формул. Последние даны «первым» планом, близко — в диапазоне малой и первой октав, с характерным движением динамики от *pp* к *f*, соответственно чему можно предположить, что автор находится среди зрителей, а наблюдаемый им объект то приближается к нему, то удаляется. В средней части картина охватывается вся, целиком. В итоге, в музыкальной драматургии «Менестрелей» раскрывается перспектива, выраженная точкой зрения субъекта в движении от первого плана к общему и обратно.

Осознавая особое влияние синтетических видов искусства на музыкальное содержание прелюдии, позволим себе назвать выявленный тип модели концептуального пространства *театральным*. Избранная Дебюсси театральная модель свойственна многим его миниатюрам, построенным в виде жанровых сценок, раскрывающим идею преклонения перед человеческими способностями и мастерством, доведенным до искусства. В более широком плане ее можно сформулировать как преклонение перед искусством — высшей формой человеческой деятельности. Перечислим музыкальные признаки театральной модели: обращение к интонационным формулам и средствам музыкальной выразительности, вызывающим зрительно-кинетические ассоциации; присутствие игровых пространственных оппозиций по типу верх/низ; право/лево, придающих композиции театральную зрелищность.

Дебюсси свойственно усиливать пространственное начало музыки, что происходит при обращении ко *всеохватывающей точке зрения*. Субъект здесь принимает достаточно определенную позицию. При описании сцены сначала дается общий взгляд на всю сцену сразу, а затем автор переходит к описанию действующих лиц. Таким образом, точка зрения «птичьего полета» позволяет охватывать все произведение в целом<sup>19</sup>. В этом смысле примечательна модель концептуального пространства в прелюдии «Затонувший собор». Заметим, что название миниатюры предполагает вполне конкретную сюжетную основу, по которой может строиться музыкальное произведение, предопределяя обращение композитора к драматургическому типу «повествование»<sup>20</sup>. Для него свойственно движение авторской мысли, направленной на предмет описания. Последовательность смен эмоциональ-

ных состояний или рисуемых жанровых сценок при этом не обусловлена реальными временными причинно-следственными отношениями<sup>21</sup>.

Прелюдии Дебюсси, наоборот, присуща логическая предопределенность разворачивающихся событий и причинно-следственные взаимосвязи, прослеживающиеся в отношениях многих элементов музыкальной материи. «Фоновое» начало прелюдии подобно прологу, в фактуре которого объединены все интонационные элементы будущих рельефных образований. Основа фона — кварто-квинтовое строение созвучий с секундовыми вкраплениями, образующими, тем самым, терцию и сексту — титульные интонации среднего раздела прелюдии, и в частности, темы хорала.

Особенностью развития прелюдии становится то, что один из специфических, узнаваемых элементов рельефа в последующем разделе нивелируется и переходит в разряд элементов фона, из материала которого впоследствии кристаллизуется новый тематизм. Так, автор скрепляет музыкальные «события» причинно-следственной интонационной связью, осуществляя переход от колокольности водного пейзажа к собору, теме хорала, вновь к теме собора и — к исходному образу неспешно катящихся вод. Подобная взаимосвязь музыкальных образов, последовательно и целенаправленно развивающих «сюжет» прелюдии, показывает влияние драматургического типа «действие», привнося в произведение черты поэчности. Заметим, что при наличии нескольких музыкальных образов автор не сопровождает каждый из них, что свойственно драматургическому типу «действие», а словно обозревает открывающуюся картину сверху. Драматургический профиль прелюдии имеет форму волны, вершиной которой становятся интонации темы собора, звучащие на *ff*, полнокровно, в изложении аккордовых комплексов, как наиболее близкие к местоположению автора. Затем, с мелодией хорального напева, начинается постепенное отдаление от субъекта, сопровождающееся затуханием динамики, рассредоточением фактуры, направленным на достижение стереофонического эффекта, — к заключительному угасанию всей звучности в прелюдии.

Благодаря всеохватывающей точке зрения автора, пространство художественного мира, воссоздаваемого в произведении, оказывается не только упорядоченным тематически, но и разделенным на планы — в движении от общего к крупному плану и обратно. Это движение организует процесс, который обладает ярко выраженным центростремительным вектором. Музыкальное пространство прелюдии обладает значительным объемом. Дебюсси из-



бегают интонационности человеческой речи, отдавая предпочтение звукописанию, что служит признаком значительно более крупных объемов в сопоставлении с человеком. Пространство произведения плотное, насыщенное событиями, но темп продвижения этих событий равномерный, что упорядочивает пространство, воссоздаваемое композитором.

Общая обертоновая основа музыкального материала образов водной стихии, колокольного звона, темы собора, хорального напева, следующих друг за другом, невольно наводит на мысль, скрытую «за кадром». Насыщение музыкального пространства пейзажа культовыми звуковыми символами не только придает целостность музыкальному «сказанию» об ирреальном пространстве, существующем в пределах реального мира, но, возможно, репрезентирует идею мистической одухотворенности природы, присутствия в ней невидимого Высшего, воспринимающегося как чудо в различных проявлениях ее в жизни.

Особенности раскрытия идеи прелюдии связаны с преобладанием признаков драматургического типа «повествование», что выражается в самом выборе панорамной перспективы субъектом, ведущим описание; в структурировании музыкального пространства, его упорядочивании, подчиненном деятельности мышления и сознания автора. Влияние драматургического типа «действие» на развитие прелюдии можно наблюдать в чертах поэмности, выраженных в драматургии интонационного произрастания, напоминая логику причинно-следственной связи в построении прозаического описания; в сюжетной «событийности», связанной с внедрением новых образов, экспонированных рельефными тематическими образованиями. Некоторые аналогии с литературными приемами описания, проявляющимися в сочетании драматургического типа «повествования» с признаками поэмности, позволяют нам обозначить сформированную модель концептуального пространства прелюдии как *повествовательную*. Ее аналогом служат способы описания, свойственные литературе.

Завершая анализ вариантов пространственных положений, вызванных движением субъекта и объекта, мы остановимся на модели концептуального пространства, образующейся при применении Дебюсси *описания одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов*, на примере второй части оркестровой сюиты «Иберия» — «Ароматы ночи».

Архитектоника части имеет центростремительную направленность, усиливая пространственные свойства музыкальной ткани. Форма части — сложная трехчастная (АВА) со вступлением, эпизодом во

второй части и сокращенной синтезированной репризой. Пространственность музыкального образа акцентируется композитором уже во вступлении. В нем интонации темы словно собираются среди неясных шорохов, теней и ароматов ночи. Первоначально они звучат у гобоев, затем, по принципу эха, имитируются у челесты и виолончелей. Скольжение интонаций из голоса в голос воплощает глубинную координату, восприятие которой происходит по «диагонали». Изменение характера движения, выраженное ритмически (от шестнадцатых длительностей у гобоев — к тридцатьвторым у челесты и вновь возврат к шестнадцатым), отражает меняющуюся во времени структурированность пространства. Дебюсси выбирает интонационно-контрастный вид фактурной организации материала.

Перечисленные свойства музыкальной звукописи конкретизируют все три пространственные координаты: вертикаль, горизонталь и глубину. Интонационно-контрастный вид фактуры благодаря мелодико-ритмическому различию пластов, их регистровой дифференцированности, а также приемам полифонического развития — интонационному произрастанию, приему имитирования как бы сразу охватывает разные части музыкально-фактурного пространства, открывая его объемные качества и в то же время акцентируя его разную плотность.

Помимо фактуры, Дебюсси обращается и ко многим другим факторам, воплощающим неясность, неопределенность пейзажа, скрытого под покровом ночи. Так, соединение характеристических голосов деревянных духовых инструментов в интервале октавы с остинато кварты у виолончелей, исполненной на флажолетах, воссоздает дрожащую атмосферу летней ночи с размытыми контурами и плотностью предметов. На этот же эффект направлены и исполнительские приемы *sur la touche*, *glissando*, *portamento*. Ощущение воздушности создано и темброво — сочетанием флейт и арф, изначально вызывающим яркие пространственные ассоциации. Эффекту деформации контуров предметов, помимо вышеперечисленных средств выразительности, способствует варьирование интонаций темы, мелькающих в разных регистрах. Весь комплекс выразительных средств соответствует точке зрения «птичьего полета», при которой рельеф и фон сливаются, воспринимаясь общим планом.

Показательно, по Успенскому, что для точки зрения «птичьего полета» свойствен сначала суммарный охват всей сцены, а затем переход автора на детализирующие позиции, применяющиеся для описания действующих лиц<sup>22</sup>. Во второй части сюиты «Ароматы ночи» Дебюсси поступает наобо-



рот — из постепенного собирания любовно описанных деталей складывается целостная картина, которую и обозревает автор.

Как мы наблюдали в портретной модели, Дебюсси достаточно часто прибегает к точке зрения с «птичьего полета» при констатации модуса прекрасного. В таком контексте закономерно введение в конце эпизода темы первой части сюиты — «По улицам и дорогам». Она предвосхищает скорое наступление (*attacca*) третьей части — «Утро праздничного дня», что обуславливает прояснение ее контуров и звучание в целостном виде, знаменуя выход музыкальной «фигуры» третьей части на первый план. Соответственно, можно предположить, что вариант описания одной сцены, схваченной с движущихся ракурсов, раскрывает эстетическое видение композитором всей сцены целиком. Перечислим музыкальные признаки эстетической модели концептуального пространства: «отстраненное» местоположение автора, акцентирующего в описании внешние характеристики объекта; выбор типа высказывания от «третьего лица» с эмоционально нейтральным инструментальным либо моторным типом интонирования, с элементами звукоизобразительности; подчеркивание лирических черт пейзажа-«состояния» посредством усиления красочных качеств музыкальной материи.

Таким образом, выявились моделирующие свойства различных вариантов второй позиции — несовпадения пространственных соотношений субъекта и объекта. В ходе анализа музыки Дебюсси обнаружилось существование еще трех моделей концептуального пространства: *пейзажной, театральной и повествовательной*.

Итак, нами были выявлены типичные модели концептуального пространства в музыке Дебюсси: *портретная, эстетическая, экзистенциальная, пейзажная, театральная, повествовательная*. Однако необходимо отметить, что исследованные модели концептуального пространства не закреплены за каждой из позиций описания. Та или иная модель вполне может сложиться и в другой позиции при близости художественных идей произведений.

Выявленные модели концептуального пространства показывают значительное влияние на формирование концептуального пространства в произведениях Дебюсси приемов других видов искусства. Можно предположить, что «смещение жанров, видов музицирования, конструкций, теоретических схем, «форм» как построений»<sup>23</sup> у композиторов XIX и XX веков было опосредовано синтетическим типом музыкального мышления, развитым в эпоху романтизма. При фиксации различных вариантов пространственных позиций нами используются и философские понятия в определении моделей. Экзистенциальная, эстетическая модели акцентируют мировоззренческие доминанты Дебюсси, заложенные в концепции произведения. Обращение Дебюсси к жанрам с нерегламентированной, свободной структурой — рапсодии, прелюдии, ноктюрну, фантазии, арабеске, эскизу, эстампу, открытых для поиска различных приемов межвидового синтеза, предвосхищает дальнейшие творческие устремления и новации композиторов XX века в области синтеза искусств.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005. — С. 115.

<sup>2</sup> Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. — М.: Искусство, 1970. — С. 77.

<sup>3</sup> Данные драматургические типы были обоснованы М. Ш. Бонфельдом. См.: Музыка начинается там, где кончается слово: кн. для учителя / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский; сост. П. С. Волкова; под общ. ред. Л. П. Казанцевой. — Астрахань; М.: НТЦ Консерватория, 1995. — С. 190—193.

<sup>4</sup> Успенский Б. А., с. 78.

<sup>5</sup> Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — С. 76.

<sup>6</sup> Драматургический тип «состояние» — один из преобладающих в творчестве Дебюсси. Такой тип драматургии обуславливает в его произведениях лирическую организацию материала, основой которого становится одно «музыкальное событие», характеризующее множество переходов и нюансов, акцентирующих внимание на синтаксических единицах, в то время как грани формы вуалируются (Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984. — С. 53). В лирике, согласно Бонфельду, автор выходит на авансцену, сливаясь с героем, лирическим «я» — центром всего происходящего в данном сочинении. Авторское «я» господствует, не оттесняемое ни окружающим миром, ни сюжетом. При этом, когда речь идет о других вещах и лицах, автору свойствен взгляд на них не со стороны, а изнутри (Музыка начинается там, где кончается слово..., с. 169). У Дебюсси признаки лирического рода в драматургическом типе «состояние» подвергаются некоторым трансформациям, обусловленным мировоззрением композито-

ра. Дебюсси предпочитает интроспекции, взгляд со стороны. И через то, как он описывает свой объект, проявляется и сам автор. Стоит отметить, что внешнее детальное описание образа — один из признаков эпического рода, что позволяет усмотреть в этом влияние драматургического типа «повествование».

<sup>7</sup> Лонг М. За роялем с Дебюсси. — М.: Сов. композитор, 1985. — С. 99.

<sup>8</sup> Смена перспективы в конце прелюдии акцентирует временной аспект, свойственный музыке как виду искусства. В живописи присутствие двойной перспективы в традиционном жанре портрета, по существу, невозможно. Однако акцентуация времени для живописи весьма характерна. Особенно ярко впервые она была осуществлена в жанре фресок — «непрерывных историях», воплощающих библейские притчи, где герой на картине показывается несколько раз в различных ситуациях, воссоздающих события притчи, как, например, в «Чуде со статуей» Мазаччо.

<sup>9</sup> Успенский Б. А., с. 78.

<sup>10</sup> Объективную возможность формирования экзистенциальной модели пространства подтверждают и исследования музыкальной субъективности, см.: Cumming N. The Horrors of Identification: Reich's Different Trains // Perspectives of New Music. — 1997. — 35/1. — P. 129—152). Автор замечает, что и слушатель свойственно идентифицировать себя с музыкальным объектом. При этом, изучая «Страсти по Матфею» И. С.-Баха, исследователь обнаружила, что «музыкальный персонаж» в восприятии слушателя формируют вокальный тембр и жест, тогда как синтаксис служит выражением «авторской воли».

<sup>11</sup> В драматургическом типе «действие» Дебюсси избегает конфликта, и основной силой, разворачивающей события, является свободное чередование эпизодов, контраст между которыми служит вектором развития. Подобный неконфликтный тип разворота музыкального «сюжета» (в виде контрастного сопоставления разделов формы) свойствен произведениям эпического рода, что может свидетельствовать о некотором влиянии последнего на драматургический тип «действие» в произведениях Дебюсси. Примеры конфликтной драматургии у Дебюсси редки и сводятся, в основном, к некоторым картинам оперы «Пеллеас и Мелизанда», характер развития которых совпадает по ряду признаков с драмой. Исследователи вполне справедливо замечают, что в драме «<...> повествователя нет вообще, он «растворен» во всех действующих лицах и не может выступать в качестве «посредника между зрителем и событием» (А. А. Потебня) Цит. по: [Музыка начинается там, где кончается слово..., с. 168].

<sup>12</sup> Успенский Б. А., с. 79.

<sup>13</sup> Римской цифрой обозначено действие оперы, арабской — картина в соответствующем действии.

<sup>14</sup> Успенский Б. А., с. 81.

<sup>15</sup> Там же, с. 83.

<sup>16</sup> В. Н. Холопова, исследуя закономерности фактуры в произведениях импрессионистов, вводит понятие «характеристический голос, или пласт» — побочный голос, или пласт, ярко индивидуальный по фактурному рисунку, часто с чертами программной изобразительности, составляющий «образный контрапункт» к главному голосу (Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб.: Лань, 2002. — С. 228—230).

<sup>17</sup> Нашу гипотезу подтверждают слова самого Дебюсси, сказанные о прелюдии «Паруса». Он мыслил ее как «нематериальный образ лодок на море», а не раскрашенную фотографию пляжа (Дебюсси К.-А. Избранные письма. — М.: Музыка, 1986. — С. 100).

<sup>18</sup> Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — С. 168—169.

<sup>19</sup> Успенский Б. А., с. 87.

<sup>20</sup> В эпосе, по наблюдениям Бонфельда, автор не зрим, но всеведущ. Он — весьма осведомленный повествователь, но не участник действия; он объективен и беспристрастен (Музыка начинается там, где кончается слово..., с. 168). Однако не всегда «повествование» Дебюсси отличается безучастностью. В некоторых произведениях с характерными признаками эпического рода, где «степень панорамного изображения и детализация максимальна» (там же, 168), композитор не обходится без выражения собственной позиции через повышенный, временами даже экспрессивный эмоциональный тон повествования. Таковы симфонический эскиз «От зари до полудня на море», «Остров радости», прелюдии «Что видел западный ветер», «Чередующиеся терции» и другие произведения. В названных опусах французского композитора можно говорить о том, что драматургический тип «повествование» испытывает на себе воздействие иного драматургического типа — «действие». Последнее, по мнению К. В. Зенкина, обуславливает внедрение принципа поэмности, который автор считает движущей силой качественно нового формообразования, способствующего синтезу композиционных признаков миниатюры и крупной формы (Приведено по: [Твердовская Т. И. Дебюсси и Скрябин: два взгляда на жанр фортепианной прелюдии // Русско-французские музыкальные связи. — СПб.: Питер, 2003. — С. 165]).

<sup>21</sup> Успенский Б. А., с. 169.

<sup>22</sup> Там же, с. 87.

<sup>23</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 332.

### Мозгот Светлана Анатольевна

кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры теории,  
истории и методики музыкального воспитания  
Института искусств Адыгейского госуниверситета



ABSTRACTS

BOSINA O. A.

ON THE PROBLEM OF STUDYING  
THE SEMANTICS OF TONALITY  
IN RIMSKIY-KORSAKOV'S MUSIC

The formation process of tonality semantics in N.A. Rimskiy-Korsakov's music is explored in this article. The composer's personal peculiarities, such as his absolute pitch, his ability of colour synesthesia, his coenaesthetic perceptions, his artistic preferences, the influence of his aesthetic worldview on his attitude towards tonality are identified as the factors influencing the formation of the tonality semantics. One of the main sources of understanding of the tonality semantics as an important meaningful component is the context of culture in its different manifestations.

MOZGOT S. A.

ON THE PROBLEM OF RESEARCHING  
INTO THE MODELS OF CONCEPTUAL SPACE  
IN C. DEBUSSY'S MUSIC

In this article various models of conceptual space in the music of C. Debussy are being examined. When considered from a viewpoint assumed by B. A. Uspensky's theory of perspective (or various spatial positions of the subject/author and the object described by him) Debussy's music pieces illustrate that the portrait, aesthetic, existential, landscape, theatrical and narrative models of conceptual space are applicable to his work. Techniques peculiar to other kinds of art influenced their genesis and has caused C. Debussy to turn to genres with loose structure, namely to rhapsodies, preludes, sketches and to estampes, having anticipated creative aspirations of composers of the 20th century to synthesis of arts.

