


На правах рукописи



МОЗГОТ Светлана Анатольевна

**КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА КАК СМЫСЛОВОЙ
ФЕНОМЕН В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Новосибирск
2018

Работа выполнена в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания при ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт искусств и культуры»

Научный консультант:

Казанцева Людмила Павловна

доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория», профессор кафедры теории и истории музыки

Официальные оппоненты:

Овсянкина Галина Петровна

доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии

Лаврова Светлана Витальевна

доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой», проректор по научной работе и развитию, доцент кафедры музыкального искусства

Лысенко Светлана Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств», кафедра истории музыки

Защита состоится «18» мая 2018 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «___» _____ 2018 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

Общая характеристика работы

Категория пространства издавна интересовала учёных благодаря сложности и многообразию своих проявлений в действительности. Насущная потребность в дополнении, обогащении знаний, отвечающих изменяющейся природе пространства в музыке, отличает и музыкальную науку. Это выражается во введении множества терминов, отражающих его онтологию: музыкальная пространственность (М.А. Кокжаев), художественное пространство (И.П. Никитина); акустическое, сакральное, мирское, мобильное пространство (Г.А. Орлов); реальное, перцептуальное, концептуальное пространство (Г.И. Панкевич); предметно-чувственное, символическое, сакральное пространство (В.А. Шуранов) и многие другие. Существующее разнообразие ставит под сомнение возможность однозначной формулировки понятия «музыкальное пространство», создаёт сложности в создании методологии его изучения в музыке, поскольку каждая из представленных «форм жизни» категории заслуживает глубокого и деликатного исследования, подбора методик и аналитического инструментария, а также нахождения путей синтеза полученного знания, раскрывающего природу пространства в музыкальном искусстве.

Актуальным для развития научного знания нам видится осмысление динамизма существования пространства в музыке в контексте *взаимосвязи науки и музыкального искусства*. Весьма закономерно, что достижения в естественных науках находили свое продолжение в музыкальном творчестве, что в значительной мере выражает категория пространства¹. Открытие гравитации и законов классической механики обусловили внимание музыкантов к миру, который их окружает. Это нашло выражение, с одной стороны, в создании «Музыки на воде», «Музыки фейерверка», «Музыки леса» Г. Генделем, с другой – во внимании к факту структурности пространства в духовных сочинениях И.С. Баха. Своеобразная значимость естественнонаучной парадигмы в эпоху Просвещения, открытие водорода, кислорода, атмосферы, электричества привели к имитации явлений физического пространства в музыке, например, в симфониях Й. Гайдна «Военная», «Часы», в торжественной увертюре Л. Бетховена «Битва при Виттории». Достижения в области микробиологии, исследований невидимых процессов ультрафиолетового излучения, электромагнетизма обратили внимание композиторов на область внутреннего мира человека, богатства его душевной жизни, ставшей доступной, в значительной степени, благодаря музыке И. Брамса, П. Чайковского, Ф. Шопена. Развитие общей теории относительности, теории квантового поля, ядерной реакции привело к появлению в музыке множества новаторских произведений, раскрывающих

¹ См. подробнее об эволюции научного знания: Готт, В.С. Философские вопросы современной физики: учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1988. – 343 с.; Мандельброт, Б. Фрактальная геометрия природы. – М.: Ин-т компьютерных исслед., 2002. – 426 с.

образы космоса и иных виртуальных вселенных в творчестве П. Булеза, В. Екимовского, Дж. Крама, Я. Ксенакиса, Д. Лигети, К. Штокхаузена и других композиторов.

Беглый обзор достижений в области науки и произведений музыкального искусства обнаруживает, что категория пространства всегда находится в авангарде творческих поисков как современных учёных, так и композиторов. Однако открытия в области «точных» наук были подготовлены осмыслением многих явлений в искусстве. Слушая и анализируя «Политопы» Я. Ксенакиса, «Концерт для струнного квартета и четырёх вертолётов» К. Штокхаузена, сочинения для одного звука Ла Монте Янга, произведения для магнитофонной ленты и оркестра П. Оливерос, рассуждая о явлении театра звукового моделирования С. Шаффа, мы понимаем, что пространство в музыке – это важная смысловая и выразительная сфера музыкального искусства, которая выступает средством размышлений композиторов о мире. Однако в таком качестве категория пространства ещё недостаточно изучена музыкальной наукой, что создаёт предпосылки для её серьёзного освоения.

Не менее актуальным, на наш взгляд, является исследование пространства в *сложной взаимосвязи человека и музыкального искусства*. В музыкальной науке сложилась ситуация, когда, с одной стороны, прочно утвердилось мнение о том, что понятие «пространство» в музыке метафорично²; с другой стороны, наоборот, учёными предпринимаются попытки найти универсальные закономерности «измерения» пространства³. Подход к пространству как некоему абсолюту «отдаляет» его от музыканта, которому чуждо его «исчисляемое» измерение. Поэтому необходимо найти те способы истолкования этой фундаментальной величины, которые бы позволили исполнителям рассуждать и говорить о ней и через неё со слушателем. Обозначенные проблемы существования пространства в музыке определяют **актуальность** данной работы.

Осмысление **степени разработанности проблемы** пространства в музыке выявило ряд направлений, по которым развивается его исследование – феноменологическое, герменевтическое, семиотическое, психофизиологическое, содержательное и аналитическое. Изучение фундаментальных философских универсалий, таких как категории музыкального времени и пространства, представлено в трудах Л.Г. Бергер, Н.А. Бергер, Н.В. Васильевой, Г.А. Орлова, Г.И. Панкевич, О.А. Притыкиной и других. Понимание пространства как *языка моделирования*

² Harley, M. Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis Ideas and Implementations: Ph.D: dissertation. – Montreal; Quebec: McGill University: School of Music, 1994. – 345 p.

³ Горбунова, И.Б. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка» / И.Б. Горбунов, М.С. Заливадный // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 4. – С. 135-138.

художественной реальности свойственно работам П.С. Волковой, А.В. Денисова, А.Ю. Кудряшова, С.В. Лавровой, С.Ю. Лысенко и др. Осознание пространства в качестве целостного явления при феноменологическом, герменевтическом и семиотическом исследовании обусловило постановку вопросов о *специфичности разновидностей пространства в музыке и особенностях их взаимопроникнутого существования*, а также проблему поиска адекватных их природе методов изучения.

В русле развития психофизиологического направления до сих пор актуальны достижения в понимании физического и акустического пространства Н.А. Гарбузова, Г. Гельмгольца, Э. Курта, Ю.Н. Рагса, А.С. Соколова. Широко развёрнута разработка перцептуального пространства в контексте изучения психофизиологических процессов восприятия М.Г. Арановским, И.Л. Ванечкиной, Б.М. Галеевым, Д.К. Кирнарской, Н.П. Коляденко, В.В. Медушевским, Е.В. Назайкинским, Л.Б. Фрейверт. Однако *разнонаправленность исследований* часто создаёт *центробежную*, а не *центростремительную направленность*, уводящую от осмысления пространства в музыке к другим явлениям. Сегодня представляется возможным углубить данное направление с точки зрения детализации разнообразных композиционных приёмов и принципов, свойственных экзистенции пространства в музыке и иных невербальных видах искусства, например, с точки зрения создания оптических иллюзий в музыке, принципов взаимодействия рельефа и фона, соотношения силовых и композиционных линий, разработки теории перспективы и другого.

В контексте развития теории музыкального содержания М.Ш. Бонфельдом, Л.П. Казанцевой, М.Г. Карпычевым, В.Н. Холоповой, Л.Н. Шаймухаметовой доказана результативность междисциплинарного подхода, но в то же время до сих пор остаются малоисследованные области, к которым отнесём «концептуальное пространство» в музыке. Значительный вклад в изучение концептуального пространства, наряду с отечественными лингвистами, внесли зарубежные учёные П. Гэрденфорс, Т. Рикар, Г. Фауконье и М. Тёрнер, Дж. Эйсбетт и Г. Гиббон, положения которых возможно спроецировать на музыку. Необходимым для постижения концептуального пространства в музыке нам видится не только адаптация понятий смежных наук к музыковедению, но и систематизация пространственных явлений концептуального порядка, углубление их музыкальных признаков и характеристик.

Аналитическое освоение пространства как естественной составляющей музыкальной материи Н.А. Бергер, Н.В. Васильевой, Г.В. Григорьевой, С.С. Гончаренко, М.С. Заливадным, Н.Б. Зубаревой, Ю.Г. Коном, Е.В. Назайкинским, И.В. Мациевским, В.В. Медушевским, М.С. Скребковой-Филатовой, О.В. Шепшелёвой обнаружило, что природа пространства в музыке может быть передана по-разному. Например, «диффузно», когда эстетические свойства категории открываются в виде самодостаточного

художественного образа в сонорных композициях XX века или в качестве выразительных средств, помогающих построению философской концепции произведения, как это происходит в ряде произведений в музыке XX – XXI веков. В то же время эволюционные процессы в композиторском творчестве ставят новые «вызовы» перед музыкальной наукой, всё больше демонстрируя *несоответствие инструментария объекту исследования*. Взаимосвязь со временем (ритмом, темпом) обуславливает четырёхмерное (многомерное) бытие категории пространства в искусстве, тогда как инструментами её «измерения» в музыке часто оказываются параметры трёхмерной Евклидовой геометрии (длина, ширина, глубина) или ньютоновской механики (масса, объём, плотность и другие). Последнее говорит скорее о выявлении специфичности онтологии пространства в музыке данными методами, чем об универсальности предлагаемых методик исследования.

Приведённые направления постижения пространства в музыке показали возможность их консолидации, способствующей приведению всех знаний к общей эргономичной системе, позволяющей дополнять её новыми подходами и методами. Так, в частности, осознание необходимости применения комплексного подхода к рассмотрению ряда явлений действительности в начале XXI века послужило поводом к включению синергетической парадигмы, где научная практика постепенно оформляется как теория, которая вслед за собой продуцирует иную, новую, не только научную, но и культурную практику. Изменение подхода к изучению категории пространства через человека – субъекта искусства⁴ – подготавливает понимание закономерностей и особенностей нелинейного развития искусства, многообразия его духовных и материальных форм в культурно-исторической эволюции и получению нового знания фундаментального характера. В то же время движение по новым векторам научного знания в музыковедении не отменяет опору на предшествующие достижения, поскольку именно они помогают на основе сложившихся и формализованных структур музыкального языка избежать субъективности в освоении сложных смысловых конструктов.

Объект исследования – категория пространства в музыкальном искусстве.

Предмет исследования – репрезентации пространства в содержании музыкального произведения.

Цель изучения категории пространства в музыке – раскрыть фундаментальный статус и функции категории пространства как смыслообразующей универсалии в музыкальном искусстве. Для её

⁴ В русле названного подхода написаны исследования: Демешко, Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2002. – 334 с.; Dixon, G. Polystylism as Dialogue: A Bakhtinian Interpretation of Schnittke's Symphonies 3, 4, and his Concerto Grosso No. 4 / Symphony No. 5. – London: Press of Goldsmiths College, 2006; Furman, W. Researches of History of Musical Subjectivity. PhD proposal. – Wien: University Press, 2001. – 136 p.

достижения ставились **задачи**: систематизировать основные подходы и методы изучения категории пространства в музыке; обозначить понятийный аппарат пространственных репрезентаций в музыке; определить универсальные критерии измерения пространства в музыке, способствующие упорядочиванию многообразия его проявлений; классифицировать и типизировать признаки и способы выражения пространственных концептосфер в музыке XVII – XXI веков; установить ведущие принципы, определяющие организацию пространства в каждой из концептосфер.

Методы и методология исследования. Исследование проводилось с опорой на методы *феноменологического* и *герменевтического* анализа пространства в музыке А.Ф. Лосева, наблюдения форм существования категории пространства и времени А. Бергсона, Г. Башляра, Г. Гачева, Х. Ортеги и Гассета, К. Мерло-Понти, П. Флоренского, М. Хайдеггера, О. Шпенглера; достижения физики в изучении категорий пространства и времени А. Готтом, Б. Мандельбротом, И. Ньютоном, И. Пригожиным, А. Эйнштейном; методы *семиотического анализа* текста, разработанные в литературоведении Р. Бартом, М.М. Бахтиным, Ю.М. Лотманом, Б.М. Успенским и адаптированные к музыкознанию П.С. Волковой, А.В. Денисовым, А.Ю. Кудряшовым, Г.Р. Тараевой, Л.Н. Шаймухаметовой; методы *структурной лингвистики*, положившие начало разработке понятий концептов, концептосферы в отечественном и зарубежном языкознании К. Бремоном, П. Гэрденфорсом, А. Греймасом, В.А. Ефремовым, А.А. Залевской, Е.С. Кубряковой, Д.С. Лихачёвым, П. Рикером.

Методы *экспериментальной социологии* и, в частности, *теория проксемики*⁵, разработанная американским антропологом Э. Холлом для описания скрытых правил коммуникации в разных культурах стали базисом исследования «интимного», «персонального», «социального» и «публичного» пространств в музыке.

Изучение специфики отражения интимного пространства человека в музыке проводилось с опорой на метод *дифференциальной психофизиологии*, разрабатываемый Э.А. Голубевой и группой психологов для выяснения различий понятий «индивид» и «личность»; идеи классической психологии У. Джеймса, К. Роджерса, З. Фрейда, Э. Эриксона и других учёных в виде научной базы изучения человека в музыке с точки зрения понятий «Я-образ», «Я-концепция» «Я-измерения», «Я-идеальное», «Я-реальное», «Я – другой Я»; методы изучения и понятия *психологии личности*, использованные в трудах Б.Г. Ананьева, В.П. Зинченко, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна и других, где рассматривается «я» как внутреннее ядро личности, как ее сознательное начало в виде системы представлений человека о самом себе. Используется *теория доминанты* как господствующей направленности поведения субъекта А.А. Ухтомского и *субъектный метод*, раскрывающий

⁵ От англ. «proximity» – близость. См. подробнее: Hall, E. The Hidden Dimension. – N.Y.: Anchor Books Doubleday, 1990. – 217 p.

активность человека в выстраивании многообразных отношений с окружающим миром, развитый Б.Г. Ананьевым, К.А. Абульхановой, А.В. Брушлинским; положения *когнитивной психологии* о ментальных внутренних репрезентирующих структурах Дж. Брунера, У. Найсера, а также теоретико-эмпирические позиции *психосемантики*, разработанные В.Ф. Петренко.

Методы *социальной психологии*, основные положения *теории поля*, разработанные К. Левиным, применялись для качественной характеристики дистанций взаимодействия людей. Методы *теории социальных представлений*, необходимые в изучении индивида, группы, коллектива, массы как социального феномена, разработанные Г. Лебоном, С. Московичи, Г. Тардом, послужили теоретическим фундаментом для понимания важных отличий персонального, социального и публичного пространства в музыке.

Для изучения категории пространства как психофизиологического феномена, многообразно выражающего себя на разных уровнях музыкального произведения, были использованы методы изучения *восприятия* пространства Р. Арнхейма, А.Г. Габричского, С.Н. Беляевой-Экземплярской, М.П. Блиновой, В.В. Ванслово, Л.М. Веккера, Г. Вёльфлина, Б.Р. Виппера, Л.С. Выготского, Н.П. Коляденко, Э. Курта, Е.В. Назайкинско, Б.М. Теплова; в сфере музыкальной акустики – в трудах Н.А. Гарбузова, Г. Гельмгольца, Ю.Н. Рагса, А.С. Соколова.

Осознание пространства в музыке как смыслового феномена обусловило включение ведущих положений теории *музыкального содержания*. Важными для нас явились системный подход, апробированный М.Ш. Бонфельдом к исследованию музыкального искусства как яркой репрезентанты человеческой мыслительной деятельности; алгоритм, разработанный Л.П. Казанцевой при исследовании структуры содержания музыкальных произведений; методологические установки М.Г. Карпычева об объективно-субъективном характере музыкального содержания. Ценными стали идеи В.Н. Холоповой об образной стороне музыки, соотношении сознательного и бессознательного, специального и неспециального содержания, специфики отражения эмоций. Учтены методы анализа музыкальной семантики и различных категорий музыкальной поэтики, предложенные Л.Н. Шаймухаметовой.

Пространственность музыкальной материи была изучена с опорой на методы, применяемые Н.А. Бергер в анализе пространственного фактора звуковысотности мелодии; Н.В. Васильевой, Г.В. Григорьевой, С.С. Гончаренко – при освоении пространственных структур в музыке; М.С. Заливадным – для осмысления синестетических свойств в восприятии звука и света; Н.Б. Зубаревой – в изучении пространства как свойства фактуры; Ю.Г. Коном – в анализе аккордовой вертикали, И.В. Мациевским – при осознании пространства музыкальной архитектоники, В.В. Медушевским – для раскрытия пространственных свойств средств музыкальной выразительности; М.С. Скребковой-Филатовой –

пространственных качеств фактуры, В.Н. Холоповой, О.В. Шепшелёвой – пространственных свойств музыкального звука. В сфере музыкальной драматургии были задействованы подходы и методы, применяемые М.Г. Арановским, М.Ш. Бонфельдом, М.Г. Карпычевым, В.В. Медушевским, Е.В. Назайкинским, Т.Ю. Черновой.

Исследование проводилось с использованием метода *целостного анализа* музыкального пространства как стилевого явления, представленного в трудах Л.Г. Бергер, Н.С. Гуляницкой, И.И. Земцовского, Л.В. Кириллиной, М.А. Кокжаева, Л.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, В.А. Цуккермана и других.

Материалом исследования является множество известных произведений разных стилей и жанров музыки академической традиции композиторов XVII – XXI веков, позволивших показать многообразие способов создания и моделирования пространства в музыке.

Научная новизна работы определяется тем, что впервые темой специального научного изучения ставится феномен пространства в виде системы, актуализирующей разные виды мышления в музыке. Новизна также обусловлена построением теоретической концепции анализа пространства в музыке в тесной взаимосвязи с экзистенцией человека, обуславливающей сложный, многоступенчатый и нелинейный характер онтологии пространства в музыке; разработкой методологии изучения ментальных пространственных репрезентаций в музыке; доказательством сложных корреляций между разновидностями пространства, обеспечивающими его системные свойства в музыке. Новым стало обнаружение разнообразных форм «жизни» пространства в структуре музыкального содержания; обоснование зависимости структурирования пространства от ведущего принципа, свойственного бытию каждой из концептосфер в музыке.

Положения, выносимые на защиту:

1. Онтология пространства в музыке динамична, поскольку оно неразрывно связано со временем и человеком, что обуславливает изучение пространства в музыке через события и ситуации жизни человека, имеющие специфическую организацию в искусстве.

2. Пространство в музыке – это идеализированный конструкт для построения различных типов мыслительных абстракций, выражающий как упорядоченные структуры бытия и их прототипы, так и предлагающий новые прогностические модели взаимодействия человека с миром.

3. Пространство в музыке – целостность, обладающая полнотой внешних и внутренних характеристик, благодаря взаимодополнению свойств его разновидностей – физического, перцептуального и концептуального пространств, актуализирующих базовые формы мышления в музыке – логическое, наглядно-действенное, наглядно-образное, композиционное, интегральное и другие.

4. Пространство в структуре содержания музыкальных произведений наделено рядом универсальных смыслообразующих функций:

онтологической, адаптационной, миметической, эстетической, операционной, моделирующей, когнитивной, аксиологической.

5. Конституциональные принципы, определяющие особую организацию каждой из четырёх концептосфер – «интимное», «персональное», «социальное» и «публичное» пространство в музыке, – обеспечивают фундаментальную связь этой категории не только с разными видами искусства, но и с другими сложными системами, исследующимися в ряде наук, претендуя на единые гуманистические основания бытия.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 7 «Общая теория музыкального искусства», п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений», п. 10 «Теория и история музыкального языка (выразительных средств музыки)» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Теоретическая значимость работы обусловлена: систематизацией в пространственном ракурсе многих явлений из области содержания музыкального искусства, исследующихся долгое время разрозненно; предложением нового направления в изучении пространства в музыке не только в качестве онтологической величины, но в тесной взаимосвязи с экзистенцией человека; адаптацией методов изучения пространства смежных наук к музыкальному искусству; обоснованием существования в музыке четырёх типов пространства – «интимного», «персонального», «социального», «публичного» – и раскрытии их образно-художественного содержания в музыке; выявлением способов формирования и отражения пространственных представлений человека в музыке; установлением моделей раскрытия универсальных смыслов пространственных концептосфер в музыке.

Практическая значимость осмысления пространства в музыке состоит в разработке методики анализа музыкального текста с позиции пространства, что даёт новые возможности исполнительской интерпретации произведений; в расширении эмпирической базы описания образа человека в музыке через пространственные дистанции, и в открытии новых путей толкования пространства в музыке, важных для развития критической мысли, просветительской, педагогической, исполнительской и композиторской практики.

Степень достоверности и апробация результатов. Настоящая диссертация выполнена в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания при Волгоградском государственном институте искусств и культуры. Диссертация прошла обсуждение на заседании кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, а также на научно-методических

семинарах и конференциях, проводимых лабораторией и заседаниях кафедры. Основные положения диссертации прошли апробацию на научно-практических конференциях международного уровня: «Синтез в русской и мировой художественной культуре» (Москва, 2003), «Европейское общество когнитивных наук о музыке (ЭСКОМ)» (Ганновер, 2003), «Музыка и бумага, музыка и экран» (Белград, 2012), «Музыкальная наука сегодня: постоянное и изменяемое» (Даугавпилс, 2014, 2015, 2016), «Фольклор и постфольклор в современности» (Кишинёв, 2014), «К 100-летию Зейнуллы Шашкина» (Павлодар, 2014), «Региональные культурные, художественные практики» (Мелитополь, 2014), «Изменения и перспективы музыковедения» (Тбилиси, 2017), «Художественное образование в культурных процессах современности» (Кишинёв, 2017). По теме диссертации издана монография. Опубликовано 41 работа, среди которых 16 статей в изданиях, рекомендованных ВАК, 3 размещены в журналах баз данных Scopus. Положения и выводы исследования нашли апробацию в практической деятельности автора в Институте искусств Адыгейского государственного университета и в Адыгейском республиканском колледже искусств им. У.Х. Тхабисимова.

Структура диссертации обусловлена её содержанием и состоит из Введения, двух частей, четырёх Глав, Заключения, Списка литературы, включающего 369 наименований (из них 43 на английском и немецком языках) и Приложения, где размещены фотоиллюстрации, нотные примеры, таблица.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, освещена степень разработанности проблемы, определены объект и предмет, сформулированы цель и задачи, охарактеризованы методология, материал исследования, представлены научная новизна, положения, выносимые на защиту, установлены соответствие диссертации паспорту научной специальности, теоретическая и практическая значимость, степень достоверности и апробация результатов, структура диссертации.

Часть I. даёт описание *Теоретической основы исследования пространства в музыке. Глава I. Категория пространства в науке и музыкальном искусстве* посвящена анализу существующих в отечественной и зарубежной музыкальной науке подходов и методов к исследованию пространства, выявлению специфики онтологии физического, перцептуального и концептуального пространства в музыке. **В первом параграфе** осмысление физического пространства в музыке строится в аспекте естественнонаучной парадигмы – основных достижений в математике, геометрии, физике, акустике, философии для понимания того, насколько перспективны найденные подходы и методы применительно к категории пространства в музыкальной науке.

Применение *математического* подхода к измерению музыкального пространства, сложившегося в философии пифагорейцев, Аристотеля, Г.Ф. Гегеля, А.Ф. Лосева, выявило взаимосвязь между числом и объектом, числом и образом, создавая предпосылки введения не только математического, но и семантического, герменевтического методов постижения окружающего мира. В современном музыковедении М.С. Заливадный, Н.Б. Зубарева, Ю.Г. Кон, С.С. Курбатская, Ю.Н. Холопов показали результативность некоторых математических закономерностей для теории и композиции, например, вычисления гармонической плотности созвучий и фактуры, теории математических «решёток» и стохастического метода как логической основы музыкальной композиции. Однако язык строгих математических зависимостей нередко «обедняет» музыку, поскольку не всегда может передать многообразие смыслов, присущее онтологии пространства в музыкальном искусстве. Кроме того, для его использования необходимо серьёзное профессиональное образование в области математических наук, которым далеко не всегда обладает рядовой музыкант.

При включении *геометрического* подхода за основу берутся зависимости, сформированные в геометрии Евклида – между частью и целым, большим и меньшим, двумя различными частями. Геометрические координаты ставятся во главу угла Г.Г. Гачевым, М. Мерло-Понти, Х. Ортега-и-Гассетом, М. Хайдегером, О. Шпенглером при осмыслении различных типов пространственности в разных культурах и исторических стилях. Учёными доказывается мысль об универсальном значении пространства как исходного первосимвола культуры и восприятия человека. Отечественные музыковеды Л.Г. Бергер, Н.А. Бергер, И.В. Мациевский, М.С. Скребкова-Филатова, И.П. Сусидко продолжают заданный вектор, рассматривая пространственные величины как выразителей музыкального мышления и стиля эпохи в музыкальном образе и драматургии на основе сравнения части и целого музыкальной формы.

Способы доказательств, свойственные логическому мышлению – сравнение, классификация, анализ, синтез, – позволили определить *физическое пространство в музыке* в виде *особой формы существования звуковой материи, обусловленной пространственными свойствами её составляющих*. В звучании музыкальных произведений физическое пространство передаётся через *пространственность* – специфическое свойство музыкальной материи вызывать ассоциации с физическим пространством. Физическое пространство реализуется и в виде представлений о «материальности» музыкального текста, переданной в его специфической организации. На основании анализа предшествующих концепций мы можем предложить понятие *музыкального пространства как художественно-звуковой данности, формируемой пространственными свойствами музыкальной материи (музыкального звука, средств музыкальной выразительности, интонации и т.д.), обусловленными*

способом реализации пространственного потенциала, выбранным композитором. Подход к музыкальному пространству как явлению, зафиксированному в музыкальном тексте, поможет разобраться в природе «музыкального пространства» как стилизованного явления разных композиторов, классифицировав особым образом средства музыкального языка.

Применение *физического* подхода, построенного на основании сравнения концепций пространства в теориях И. Ньютона, А. Эйнштейна, Н. Бора, И.А. Пригожина, выявило принципиальные отличия между физическим, перцептуальным и концептуальным пространством в музыке, которые настолько специфичны, что соотносятся друг с другом как ньютоновская механика, максвелловское электромагнитное поле и квантовое поле Х. Лоренца. Исследование пространства в музыке через массу, объём, плотность, тяготение, силу, давление и другие величины проводят А.Андреев, Н.А. Гарбузов, Г. Гельмгольц, Ю. Кон, А.С. Соколов, Ю.Н. Рагс, Ю.Н. Холопов. Изучение пространства в соответствии с параметрами напряжённости, притяжения, импульса, энергии, заряда, силовых линий и векторных величин осуществляют Я.С. Друскин, Е.А. Дубинец, Э. Курт, Г.А. Орлов, В.Н. Холопова, Б.Л. Яворский. Анализ концептуального пространства через явления вакуума, состояния, интеграла, обращение времени и другие пока ещё не нашло должного отражения в музыковедении. Понимание нестандартности бытия физического пространства на примере разнообразных архитектурных форм концертных залов в музыке показало его относительную самостоятельность, но в то же время и взаимопроникнутость с *акустическим* пространством – *средой существования музыки, обусловленной формой физического пространства.* Изменение концепций пространства в физике подтверждает наше предположение о характере его динамической онтологии в музыке, отражающей изменения представлений о мире в сознании и мышлении человека.

Второй параграф первой главы посвящён исследованию перцептуального пространства в музыке с позиции того, как композиторы сознательно воздействовали на восприятие человека в попытках создать адекватное отражение пространственного образа мира в своих творениях. Центральным здесь становится понимание механизмов активизации наглядно-действенного, наглядно-образного, композиционного и интегрального видов мышления, о чём свидетельствует множество совпадающих терминов, указывающих на известную «перекличку» искусств, по словам В.В. Ванслова.

Для нас важна не столько «визуальная» трактовка средств музыкальной выразительности, сколько понимание «нестандартных» способов решения музыкальных композиций, в которых наглядно-действенное мышление реализуется в специфическом оперировании выразительными средствами музыки, формирующем определённые параметры стиля – графичности у И. Стравинского, С. Прокофьева, Ч. Айвза; колористичности – у К. Дебюсси,

О. Мессиа́на, К. Пендерецкого, Р. Щедрина. Наше предположение об особой значимости наглядно-образного мышления в пространственной перцепции в музыке основывается на положении М.Ш. Бонфельда, утверждавшего, что «музыкальное мышление есть мышление невербальное с опорой на музыкальные невербализуемые сущности, при котором происходит решение образных, конструктивных и иных задач»⁶. Это закономерно определяет включение *семиотического подхода*, при котором пространство толкуется как инструмент передачи других смыслов, становясь, согласно Ю.М. Лотману, языком моделирования художественной реальности. Через диалектику пар оппозиций строит анализ пространства в изобразительном искусстве Г. Вёльфлин. *Графический метод* применяют Е.А. Дубинец, М.А. Кокжаев, Г.И. Панкевич, Г.А. Орлов, М.С. Старчеус, В.Н. Холопова, что служит открытию дополнительных значений традиционных средств музыкальной выразительности. *Топологический метод* использует Я.С. Друскин в изучении музыки И.С. Баха, приходя к выводу о том, что интервальная направленность мотива в риторических фигурах сохраняется в пространстве даже в инверсии и ракоходе, определяя не только его узнаваемость, но и создаёт возможности для поэтического иносказания⁷.

Установление закономерностей композиционного мышления Р. Арнхеймом, М.С. Каганом, Б.В. Раушенбахом, Б.А. Успенским, П.А. Флоренским привело к выводу о том, что в искусстве есть и ряд мощных психофизиологических особенностей мышления (аккомодации, бинокулярности) и других факторов, помогающих распознаванию пространственных образов. Актуализация способностей мозга к ассоциациям и синестезийному восприятию действительности, активно изучаемому И.Л. Ванечкиной, Б.М. Галеевым, Н.П. Коляденко, Е.Н. Стариковой, обуславливает формирование образов из приёмов оптических иллюзий, узнаваемых при применении разных типов перспективы в изобразительном искусстве и музыке; создаёт схожесть объектов благодаря действию принципов простоты, симметрии и асимметрии, инвариантности, изучаемых Г.В. Григорьевой, С.С. Гончаренко, Р. Доннини, М.С. Старчеус, Д. Уилсон. Включение *системного подхода* Э. Картереттом, Р. Кендал, В.А. Шурановым подтвердило очевидную взаимосвязь в процессах пространственной перцепции, музыкального познания и «музыкального поведения» человека, для осознания которых необходимо применение *интегративного подхода*.

В третьем параграфе первой главы строится осмысление понятий «концепт», «концептуальное пространство» и «концептосфера». Оно

⁶ Бонфельд, М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства – СПб.: Композитор, 2006. – С. 37.

⁷ Я.С. Друскин развивая идеи о выразительности фигур *anabasis, catabasis, passus duriusculus, circulatio* и других, исследованных в музыке И.С. Баха А. Швейцером, углубляет понимание таких риторических приёмов как *exordium (начало), narratio (сообщение), propositio (главное положение), confutatio (опровержение), confirmatio (подкрепление), peroratio (заключение)*. См.: Друскин, Я.С. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. – СПб.: Композитор, 2005. – 136 с.

осуществляется с опорой на труды С.А. Аскольдова-Алексеева, Д.С. Лихачёва, А.Т. Вежбицкой, И.Р. Гальперина, П. Гэндерфорса, Е.С. Кубряковой, Р.И. Павилениса, Ю.С. Степанова, И.А. Стернина, Г. Фауконье и М. Тёрнера, Дж. Эйсбетта и Г. Гиббона. Понятие «*концепт*» толкуется нами в виде музыкально-смысловой единицы, формирующейся по принципу ассоциативной связи схожих образных сфер, объединённых общностью интонации. Понятие «*модель концептуального пространства*» используется нами в значении художественного аналога действительности (ситуации или события), отражённой в произведении музыкальными средствами. Концептуальная модель (или модели) формируют *концептуальное пространство* в музыке – *специфическую смысловую структуру, организующую информацию*. Совокупность перечисленных размеренностей создаёт *концептосферу* – смысловое поле, объединяющее в музыке отражение неограниченного количества явлений реальности, действием одного (или нескольких) конституциональных принципов, влияющих на организацию формы музыкального произведения. Таким образом, определяется существенное различие между понятиями «*концептуальное пространство*» и «*концептосфера*» в музыке: *концептуальное пространство* в музыке – это ментальная форма систематизации и концептуализации отражаемой действительности, тогда как *концептосфера* обладает функциями категоризации явлений окружающего мира.

Исследование концептуального пространства показало, что процесс смыслообразования в музыке актуализирует свойства интегрального мышления. Согласно искусствоведу А.В. Свешникову, интегральное мышление стремится охватить композиционное поле и создать для этого новые объединяющие конструкторы, улучшающие организацию мыслительного поля для усвоения максимума информации, эквивалентного получению максимума эстетического удовольствия⁸. Результатом действия интегрального мышления становятся свойства антиципации – предвидения, предвосхищения будущих событий; неаддитивности, когда показатели одной системы улучшают, в итоге, показатели другой, формируя новые категории смысла; эмерджентности, образующей смыслы, напрямую не определяющиеся характеристиками составляющих произведение элементов.

При рассмотрении концептуального пространства в виде ментального прообраза сценических постановок было установлено, что его изучение важно с позиции планирования организации разных видов сцен – сцены-коробки, сцены-арены, открытой сцены, симультанной и других; с точки зрения сохранения «экологии» отношений публики и исполнителей, нередко нарушающих структуру «коллективного тела»⁹ зрителя в практике

⁸ Свешников, А.В. Интегральное мышление и искусство. – М.: Университетская книга, 2017. – 324 с.

⁹ Выражение немецкого театроведа, доктора искусствоведения Э. Фишер-Лихте. См. подробнее: Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности. – М.: Канон+, 2015. 376 с.

современных флэшмобов и перформансов; с позиции сравнения организации пространства как рабочей зоны музыканта-исполнителя академического или джазового оркестра/ансамбля, музыканта-солиста и дирижёра; с позиции маркирования личного пространства музыканта средствами невербальной коммуникации и многих других аспектов взаимодействия.

В целом, физическое, перцептуальное и концептуальное пространство мы представляем в виде базовых форм осознания действительности в музыке, обусловленных действием универсальных закономерностей психофизиологии человека, его восприятия и мышления. Обобщая вышесказанное в главе об онтологии пространства в музыке, мы можем сформулировать понятие *пространства в музыке как духовно-идеальной сущности, актуализированной смысловой, чувственной и физической реальностью человека в различных видах музыкальной деятельности (сочинении, исполнении, восприятии и других)*. С предшествующим понятием «музыкальное пространство» оно соотносится как философская универсалия, проявленная через один из своих вариантов в искусстве.

В Главе II Репрезентации пространства в структуре содержания музыкального произведения анализируются различные формы существования пространства в музыкальном звуке, средствах музыкальной выразительности, музыкальной интонации, музыкальном образе и драматургии; в теме и идее музыкального произведения, связь с авторским началом. В данной главе мы опираемся на методологические принципы исследования музыкального содержания, изложенные в трудах Л.П. Казанцевой¹⁰. Изучение музыкальных произведений XVII – XXI веков предпринимается в целях определения критериев организации пространства на разных уровнях содержания музыкального произведения – от материального до идеального.

В первом параграфе прослеживается эволюция освоения пространства в музыкальном звуке. Она выстраивается от физической концепции звука как строительного кирпичика музыкальной материи в произведениях XVII – XVIII веков, через показ его экзистенции в передаче иных смыслов (неясных волнений, тревожных ожиданий и др.) в музыке XIX века к пониманию субстанциональности музыкального звука, не зависящей от человека, что типично для музыкальных произведений XX – XXI веков. Одновременно исследуются различные формы *онтологии* пространства в музыкальном звуке в виде «звука-материи», «звука-зоны», «звука-дыхания», «звука-фона», «звука-шума». На примере современных композиций осмысливаются такие феномены, как «шумовое поле», «звуковая среда», «тишина»¹¹.

¹⁰ Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. – Астрахань: ИПЦ Факел, 2001. – 368 с.

¹¹ Исследование новых звуковых феноменов в музыке XX-XXI вв. – одно из актуальных направлений в современном музыковедении. См., например, работы: Лейпсон, Л.В. Музыкальный материал в творчестве представителей западноевропейского авангарда

Во втором параграфе, опираясь на классификацию В.В. Медушевского, анализируются неспецифические и специфические средства создания пространственных представлений в музыке. К неспецифическим относятся средства, ассоциативно связывающиеся в сознании человека с общим багажом жизненного опыта – биологического, социального, культурного. Его актуализируют пространственность тембров флейты, органа, арфы, колокола; приёмы организации фактуры в виде антифонных переключек, сопоставления крайних регистров, фигураций, контрасты динамики. Специфические музыкальные приёмы создания пространственных представлений в музыке – «обыгрывание» выразительности звучания обертонов натурального звукоряда; композиционный приём сопоставления персонифицированного тембра и оркестровой (хоровой) массы; подчёркивание графичности фактурных рисунков и мелодии; создание эффектов цветовой визуализации при работе с ладом и многие другие. В первой группе средств пространственные ощущения в музыке усиливаются при помощи создания абстракции отождествления – звукоизобразительного подражания звукам реальности. Во второй – композиторами формируются особые комплексы средств, направленные на передачу в музыке всей полноты пространственных характеристик, не только внешних, но и внутренних, благодаря чему происходит *адаптация* музыкального образа к реальности и достигается большее сходство с оригиналом.

Третий параграф нацелен на изучение пространства в музыкальной интонации. Показано, как моторно-пластический компонент музыкальной интонации, выявленный, в том числе, через протоинтонацию¹² и коммуникативные архетипы «призыва», «просьбы», «игры» и «медитации», обоснованные в музыке Д.К. Кирнарской, помогают создавать внемузыкальные и метамузыкальные связи, содействуя выстраиванию более широких смысловых параллелей между отражением пространства в музыке и в действительности. В таком контексте музыкальная интонация выступает связующей нитью между индивидуумом и универсумом – человеком и архетипами коллективного бессознательного, придающих при помощи

второй половины XX – начала XXI веков: от фонетической композиции к перформативности: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2017. – 293 с.; Некрасова, И.М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70 - 90-х гг. XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005. – 174 с.; Шепшелёва, О.В. Современная отечественная хоровая музыка: выразительность звука. – Астрахань: Волга, 2012. – 196 с.

¹² Понятие «праинтонация» в значении первоосновы музыкального образа первоначально введёно В.В. Медушевским. См.: Медушевский, В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 178-194. Впоследствии это понятие развито Д.К. Кирнарской. Его смысл раскрыт в явлении протоинтонации, которая тяготеет к древнейшим метасмыслам, закодированным, по К. Юнгу, в коллективном бессознательном. См.: Кирнарская, Д.К. Музыкальные способности. – М.: Таланты – XXI, 2004. – С. 78.

*мимезиса*¹³ форму неосознаваемым внутренним интенциям, возникающим при пространственном восприятии музыки.

Четвёртый параграф посвящён изучению пространства как целостного художественного образа, представленного в виде *своего обитаемого топоса*: дома, наполненного играми детей, ощущением покоя, простоты и счастья в пьесах фортепианных циклов «Детский альбом», «Времена года» П.И. Чайковского, «Бирюльки» А.К. Лядова и др.; *великого пространства*, ассоциативно связанного с образами родных пейзажей, запечатлеваемых как в камерных циклах «Музыкальные моменты» Ф. Шуберта, «Песни без слов» Ф. Мендельсона, так и в более масштабных «Прелюдиях» и «Этюдах-картинах» С.В. Рахманинова, симфонических концепциях П.И. Чайковского и др.; *необъятного пространства*, раскрываемого в архетипических образах полей, равнин, лесов и водных просторов в музыке Р. Вагнера, К. Дебюсси, Ф. Мендельсона, Н.А. Римского-Корсакова и других композиторов; *беспредельного пространства*, находящегося за границами понимания человека в сочинениях «В созвездии гончих псов» В. Екимовского, «Протей», «Спиральная галактика», «Волшебный круг бесконечности» Дж. Крама, «Илем» К. Штокхаузена и др. Пространство в таком контексте презентуется *эстетически*. С одной стороны, ему свойственна антропоморфичность, помогающая человеку принимать изменения окружающего мира. С другой стороны, образы величественной Вселенной, подавляющие человека показывают, что приспособление к миру может окончиться трагическим поражением, также необходимым для сохранения нормальной связи с ним¹⁴.

В **пятом параграфе** проводятся аналогии между существующими в музыке драматургическими типами «действие», «состояние»¹⁵, «повествование», представленными в классификации М.Ш. Бонфельда и характерными признаками разных типов перспектив в изобразительном искусстве¹⁶. Драматургический тип «действие» находит аналогии с *линейным*

¹³ Мимезис, согласно Аристотелю, подражание идеям, неким «первообразам», которые возникают в творческом воображении, выражая не вещи, а чувства, связанные с катарсическим переживанием «божественного». Фомина, З.В. Онтология музыки. – Саратов: Изд-во СГК, 2005. – С. 37. На этой же основе происходит систематизация библейского учения и греческой философии, восходящих к единому образцу, на что обращает внимание Б.А. Шиндин. См. подробнее: Шиндин, Б.А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: автореф. дис. ...д-ра искусствоведения / Б.А. Шиндин. – Новосибирск, 2004. – 44 с.

¹⁴ Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004. – С. 291.

¹⁵ По замечанию М.Ш. Бонфельда, драматургический тип «мышление» требует слишком большой концентрации внимания, поэтому как самостоятельный тип встречается в музыке редко. См.: Бонфельд, М.Ш. Приобщение к «святой святых» // «Музыка начинается там, где кончается слово». – Астрахань-Москва: НТЦ Консерватория, 1995. – С. 191-192.

¹⁶ Здесь мы опираемся на методологию, апробированную в изучении перспективы и пространства в произведениях литературы Б.А. Успенским. См. подробнее:

типом перспективы, где точкой «схода» всех линий становится действующий субъект, как, например, в первых частях Сонат №№ 8, 23 Л. Бетховена; его портретная зарисовка, как в рассказе Веры «Шла замуж я неволей» из оперы «Боярыня Вера Шелого» Н.А. Римского-Корсакова; рассказе старого цыгана и арии Алеко «Весь табор спит» из оперы «Алеко» С.В. Рахманинова; монологах Женщины из монодрамы «Голос человеческий» или Поприщина из монодрамы «Записки сумасшедшего» Ю.М. Буцко и др. Признаки линейной перспективы в музыке без слова – рельефный тематический материал, интенсивно развивающийся и характеризующий действующего субъекта в музыке моделированием признаков монологического высказывания; последовательным и логичным развитием, усилением звукоизобразительных элементов, введением жанровых интонаций, призванных передать либо социальный контекст, либо иные реалии окружающей действительности.

Драматургический тип «состояние» по ряду позиций близок *обратной перспективе* в живописи, способствующей тому, что далёкие от зрителя предметы изображаются более крупными, и точка схода всех линий существует не на горизонте, а внутри зрителя, как, например, при моделировании процесса воспоминания в музыке. Таков, на наш взгляд, монолог Бориса «Достиг я высшей власти» из оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, в котором целостное представление о личности царя создаётся из ряда эпизодов, имеющих, казалось бы, фоновый характер и показывающих героя в переживаниях о семье, в думах и заботах о Родине. В инструментальной музыке применение обратной перспективы обуславливает спокойный, неторопливый темп развития, включение аккордово-хорального или фигурационного типа фактуры в соединении со светлой окраской мажора и высокого регистра (либо наоборот, «теплого» среднего регистра). Названный комплекс средств и приёмов способствует глубокой и детальной прорисовке внутреннего мира субъекта.

Признаки драматургического типа «повествование» соотносятся с *панорамной перспективой*, которая связана с передачей на картине всего того, что зритель видит вокруг себя, зачастую с точки зрения «птичьего полёта». В музыке она используется для организации пространства массовых сцен при помощи: приёма *последовательного обзора*, как, например, в сцене обращения народа к Сусанину в начале оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки, в прологе оперы «Князь Игорь» А. Бородина и др.; *описания сцены, схваченной с движущихся ракурсов* – в финале оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского; *всеохватывающей точки зрения* – в начале первой и пятой частей кантаты «Александр Невский» С. Прокофьева, в сцене в «Волчьей долине» К.М. Вебера, в начале второго действия балета «Жизель» А. Адана и др. Общие признаки панорамной перспективы в инструментальной музыке – преобладание речитации, разворачивающейся без аккомпанемента или на

фоне поддерживающих хоральных аккордов, наличие частого обобщающего, словно резюмирующего, кадансирования, встречающегося в начале и конце музыкальных произведений, звукоизобразительность.

Обобщая, в целом можно отметить, что сопоставление определённых драматургических типов и признаков разных типов перспективы в музыке служит направляющим указателем, помогающим выявить «скрытые» смыслы музыки, что особенно важно при интерпретации произведений и планировании сценических постановок.

Шестой параграф раскрывает пространство в виде темы и идеи музыкального произведения. Тему мы понимаем как предмет музыкального (образно-звукового) рассмотрения, тогда как идея показывает особый угол её «поворота», «систему управления» образом¹⁷. Пространство в качестве *музыкальной темы* в фортепианных пьесах «Эолова арфа», «Банши» Г. Коуэлла, сочинении «Музыка вне стен» Я. Ксенакиса, Пяти микроэтюдах для магнитофонной ленты Г. Ортис, сочинениях «Дыхание Космоса», «Звёздный ветер Кассиопеи» В. Ульянич, пьесе «Контакты» и «Концерте для струнного квартета и 4-х вертолётчиков» К. Штокхаузена высвечивает идею, значимую для современного человека: его творческому потенциалу подвластно всё – от пространства реального до беспредельного.

Не обходят своим вниманием композиторы XX – XXI веков и *общехудожественную тему* при воплощении которой пространство искусства трактуется как способ высказывания о мире – в Симфонии № 4 Г. Канчели, первой части Симфонии № 2 Б. Чайковского, вариациях «Тихая ночь, ночь святая», Симфонии № 2 и № 3 А. Шнитке и др. В них раскрывается идея особой художественной ценности произведений искусства в виде идеала, сокрушающего смерть и беспощадное время.

Наиболее сложно, дискуссионно воплощена через категорию пространства в музыке XX – XXI веков *общечеловеческая тема*. Пространственные эффекты в музыке композиторов XX – XXI веков подчинены осмыслению тех тем и идей, которые тревожат человеческое сообщество на современном этапе. Пространственное «решение» темы *жизнь на Земле после гибели человечества* в сочинениях «Атмосферы», «Объёмы» Д. Лигети, «Фонограммы» К. Пендерецкого утверждает идею отсутствия необходимости человека в самодостаточной жизни природы. Осознание категории пространства в виде музыкальной, общехудожественной и общечеловеческой темы в музыке XX – XXI столетий высветило *когнитивные функции пространства*, расширив диапазон

¹⁷ Казанцева, Л.П. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. – Астрахань: ИПЦ Факел, 2001. – С. 233, 257. Музыкальной темой исследователь считает постановку некоей «ремесленной задачи», решение которой лежит в области профессионального мастерства музыканта [там же, С. 233]. Общехудожественная тема может быть доступна не только музыке, но и другим видам искусства [там же, С. 237]. Общечеловеческая тема обладает «высокой степенью обобщённости, открывающей сущностные сферы бытия и отношения человека к нему» [там же, С. 242].

пространственных образов, вводя в палитру современной музыки образы природных стихий, вечности, непознанного космоса и др.

Седьмой параграф посвящён исследованию соотношения пространства и авторского начала в музыке, проявляющегося через ряд композиционных приёмов: «остранение», «авторское слово», «декоративность», «композиционная рамка». «*Остранение*» в музыке реализуется сознательным показом «швов» на стыках композиции в произведениях монтажной драматургии, например, в произведении Э. Денисова «Силуэты»; включением эффекта «настройки» оркестра, как делает Й. Гайдн после первого периода в финале Симфонии № 60, акцентируя свою режиссёрскую позицию; введением «чужого слова» (музыкальной цитаты или чужого языка), как например, в песенке Графини из оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского, латинского языка в хорале крестоносцев в кантате «Александр Невский» и реплик французских актёров в XI картине оперы «Война и мир» С. Прокофьева. «Остранение» подчёркивает «внешнюю» позицию, принимаемую автором по отношению к внутренним событиям музыкального произведения. Введение «авторского слова» с помощью речевой интонации в теме III части Симфонии № 5, темах I части Симфонии № 10, Струнных квартетов №№ 8, 9, 13 Д. Шостаковича служит выражением «аксиологической» позиции композитора по отношению к тому, что происходит во внутреннем плане произведения. Приём «декоративности» в музыке действителен в передаче «объёмности» фигуры, например, монограммы *DSCN*, противостоящей автоматизму аккомпанемента в скерцо и вальсе Струнного квартета № 8 Д. Шостаковича. «Декоративность» при этом выступает знаком совмещения пространственных позиций автора-творца и героя произведения. Приёму композиционной «рамки», согласно Б. Успенскому, свойственна остановка действия или включение ретроспективной точки зрения. В музыке этот приём используется, по нашим наблюдениям, в начале и конце музыкальных произведений. «Чужой взгляд» на внешний мир выражен речитацией героя на фоне застывших хоральных аккордов или в тишине; частым кадансированием, словно подытоживающим фразы героя. Все эти признаки встречаются в начале и в конце знаменитой арии князя Игоря из II действия одноименной оперы А.П. Бородина, начале и завершении арии Шакловитого из I действия оперы «Хованщина» М.П. Мусоргского. Наблюдая примеры того, как автор оставляет следы своей воли в виде неординарных приёмов структурирования и организации музыкального пространства, можно утверждать, что он намеренно привлекает внимание, словно формулируя перед слушателем вопрос, зачем это было сделано.

Автор позиционирует себя в виде «организатора» пространства в музыкальном произведении, но также интерпретирует пространство аксиологически, используя позиции повествователя и комментатора. Фигура повествователя в музыке хорошо известна ещё со времён древнегреческой трагедии. Её пространственной позиции свойственно высказывание «от

третьего лица», моделирование признаков «панорамы» или положения «дальше», преобладание соло над аккомпанементом, включение звукоизобразительных элементов, детализирующих обстановку. Образ комментатора¹⁸ в музыке изучен в меньшей степени, хотя фигура комментатора в образе героя-плута довольно типична для «сниженных» жанров зингшпилей, комических опер, сатирических романсов, произведений с острой социальной тематикой. Пространственной позиции комментатора присуще высказывание «от первого лица», использование параметра «ближе» по отношению к объекту описания, подача материала крупно, рельефно, первым планом в динамике *f*, в «речевом» регистровом диапазоне малой-первой октав, с элементами жанровой или портретной детализации, иногда в виде пародии или сатирических ужимок.

В функции комментатора может выступать как отдельный герой, так и обобщённый символический образ, например, безымянные женские голоса, исполняющие рекрутскую песню «Не белы, белы снеги...», референном звучащую на протяжении оперы «Мёртвые души» Р. Щедрина, создавая собирательный образ русской женщины-плакальщицы – свидетельницы происходящего.

Пространственная позиция комментатора характеризуется также отсутствием привязки к конкретному герою, при сохранении речевой природы высказывания. В секстете из III действия «Свадьбы Фигаро» В.А. Моцарта декламационная природа вокальной партии подчёркивает «реплики в сторону» комментатора, функцию которого поочерёдно берут на себя судья – дон Курцио («Ярость трудно ей унять») и Граф («Этим дело завершится»), противопоставляя речитацию консонантному дуэту Марцелины и Бартоло «Сын мой милый». В септете «Здесь что-нибудь не так» в финале оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского функции комментатора по очереди выполняют Герман, Князь и хор. Их реплики мелодически и ритмически контрастируют с партиями других участников.

Исполнительские средства создания фигуры комментатора – хоровое *divisi* при общем музыкальном тематизме, контрапунктическое развитие голосовых линий, что показывает действие с разных ракурсов. Пространственное положение комментатора при этом представляет собой описание одной сцены, схваченной с движущихся позиций, с разных ракурсов, описанных от лица участвующих в действии персонажей, что значительно оживляет развитие мизансцен в театральной постановке.

¹⁸ В литературоведении М.М. Бахтин, исследуя хронотоп в романе «Золотой осёл» Апулея, приводит множество признаков кристаллизации фигуры комментатора, которые связываются учёным с невольными «подслушивателями» и «подсматривателями» частного быта – животными, слугами, куртизанками, авантюристами-«парвеню», соглядатаями, шарлатанами, своднями. М. Бахтин описывает многочисленные функции таких героев, обусловленные позицией комментатора, однако не использует это понятие. См. подробнее: Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 162-163.

В ходе исследования пространственных репрезентаций на каждом уровне музыкального содержания были установлены универсальные смыслообразующие функции категории пространства: *онтологические, адаптационные, миметические, эстетические, операционные, моделирующие, когнитивные и аксиологические*. В очерченном контексте категория пространства выступает как универсальный компонент общечеловеческой культуры, на основе которого осуществляются взаимосвязи со всеми другими сферами человеческой жизни.

Часть II. Концептосферы пространства в музыке открывается **Главой III Концептосферы «интимное» и «персональное» пространство в музыке**. В основу главы положена методология Э. Холла, определившего две значимые дистанции для близкого окружения человека. В **первом параграфе** представлена сравнительная характеристика понятий «интимное» и «персональное»¹⁹ пространство, а также рассмотрены признаки и способы их выражения в музыке.

В нашем исследовании понятие «интимное пространство» отождествляется с внутренним миром человека вне контактов с социальной средой. Его онтологии свойственно отражение мыслительных процессов, психофизиологических состояний, эмоциональных реакций. В отличие от интимного, персональное пространство в музыке имеет разомкнутую структуру, образующуюся из-за желания человека войти в контакт с внешним миром, воздействуя на него. Онтология персонального пространства обусловлена моделированием деятельности человека, в которой распознаются его интересы (мотивации или побуждения), темперамент, способности (активность), характер (саморегуляция/воля).

К приёмам создания интимного пространства в музыке отнесём моделирование *процесса размышления* над сложными философскими проблемами жизни человека в жанре фуги, пьесах с программным заголовком «Размышление», «Раздумье», «Дума» Ж. Массне, М. Мусоргского, А. Бородина, А. Глазунова, П. Чайковского и др.; использование речевой интонации и *внутреннего монолога*, представляющего процесс озвучивания ответов на внутренние вопросы/проблемы, что подчёркивается авторскими ремарками *espressivo, sotto voce, quasi canto*; динамикой *mp, p, pp*, настраивающей на доверительный, исповедальный тон беседы.

Концептосфера персонального пространства в музыке формируется посредством «*неординарного поведения*» героя, вызванного желанием воздействовать на окружающее пространство, что выражается, например, в нетрадиционном решении каденций (то через группетто, то через

¹⁹ Э. Холл охарактеризовал «интимное пространство» как пространство радиусом от 0 до 45 см, которое оценивается человеком как его собственная область или территория. «Персональное пространство», согласно Э. Холлу, составляет радиус от 45 до 120 см и используется при обыденном общении со знакомыми людьми. См. подробнее: Hall, E. *The Hidden Dimension*. NY.: Anchor Books Doubleday, 1990. P. 78-82.

варьирование мелодии), как в Сонате № 8 *a-moll* К 310 В.А. Моцарта; отображения *конфликта субъекта с окружающим миром*, переданного при помощи драматургии интонационного вторжения, например в главной теме финала «Лунной» сонаты Л. Бетховена; введения *риторического монолога*, связанного с осмыслением норм жизни общества, наличием обязанностей, разрешений и запретов, как, например, в арии князя Игоря из II действия оперы «Князь Игорь» А. Бородина, в среднем разделе ноктюрна *F-dur* op. 15 № 1 Ф. Шопена.

Интонационные характеристики концептосфер интимного и персонального пространства также различны, что обусловлено их мимезисом различным первообразам коллективного бессознательного – архетипам Самости и Персоны. Архетип Самости реализуется благодаря протоинтонации кружения, вращения, колебания, характеризующейся возвратностью, группировкой движения вокруг определенного центра, что обуславливается, по мысли Д.К. Кирнарской, поиском покоя, тишины. В музыке наиболее ярко изменчивые состояния человеческой души передаёт *романсовая интонация*. Разнообразные интонации опевания, проникающие из вокальной музыки в инструментальную, приносят в неё душевность лирического излияния, существенно обогащая её содержание. В то же время детерминированность композиционных структур пьес «Ландшафты» и «Мечты» Дж. Кейджа, «Сады радости и печали» С. Губайдулиной, композиций С. Райха и Т. Райли регулярностью временной организации, ладовой устойчивостью, стабильностью функций фактурных компонентов служит выражением конституционального признака, организующего интимное пространство в музыке – *самоподобие*.

Концептосфера «персонального» пространства актуализируется в музыке протоинтонацией «призыва», связанной с архетипом Персоны, который принадлежит не личному, а коллективному «я» человека. В музыке его передаёт риторический монолог, который мы находим в кульминации в разработке I части Концерта № 5 Л. Бетховена, в завершении Баллады № 1 *g-moll*, в среднем разделе второй части в Концерте *f-moll* для фортепиано с оркестром, «Революционном этюде» op.10 № 12 *c-moll* Ф. Шопена, завершении I части Концерта № 2 для фортепиано с оркестром Ф. Листа. Протоинтонация «призыва» имеет в своей основе ярко выраженный пластический компонент – жест оратора, выражающийся в музыке в размашистых мелодических ходах, охватывающих широкий диапазон, легких взлетающих пассажах, риторических фигурах, дублировках соло. Так в музыке воссоздаётся личность, взывающая к отказу от существующих установок в пользу обновлённого мира и утверждающая, тем самым, принцип *многополярности*.

Второй параграф III главы посвящён исследованию интимного пространства в музыке в концептуальных моделях «музыкальный дневник» и «исповедь». В ходе проведения исследования выявлен ряд композиционных приёмов моделирования интимного пространства в музыке. Это происходит

при помощи воссоздания процесса *саморефлексии*, построенной в виде автокоммуникации или внутреннего диалога, выражающего в музыке различные Я личности; моделирования приёмами интонационной драматургии *процесса самонаблюдения*; создания *единой стилистики речи* благодаря сходству отдельных интонаций в разных частях цикла. Таким образом, форма интимного пространства не является однозначной и обладает собственной динамикой, обусловленной процессами внутренней жизни человека. Интимное пространство принципиально закрыто от социума, но может разрастаться вширь, например, при общении с природой, благодаря единой интонационной основе кружения, вращения.

Специфика организации интимного пространства исследуется в концептуальной модели «музыкальный дневник²⁰» на примере его двух вариантов: «*музыкальный дневник: записки путешественника*» и «*музыкальный дневник: хроника*». Исследование первого варианта модели на примере фортепианного цикла прелюдий op. 11 А.Н. Скрябина показало, что для организации интимного пространства свойственны: асинхронность отражения событий окружающей действительности и внутренних впечатлений, для которых внешнее становится лишь толчком к уходу в психологический топос; использование двойной перспективы, выражающейся в чередовании внешней позиции наблюдателя с внутренней позицией героя, дающего свою субъективную оценку происходящего; изменение освещения, контрастности изображаемого сопоставлением одноимённых мажоро-минора (или при помощи энгармонической подмены) в комплексе с интенсивным тонально-ладовым развитием, размывающим контуры отражённой предметной реальности мира и, одновременно, передающим эмоциональность, а значит искренность, правдивость высказывания, свойственную «дневниковому» повествованию.

Организация интимного пространства в концептуальной модели «Музыкальный дневник: хроника²¹» изучалась на примере творчества Г.Ф. Телемана – церковного композитора и придворного музыканта, который фиксировал в музыке не только важные события социальной жизни

²⁰ В литературоведении к универсальным признакам жанра дневника относят: синхронность появления дневниковых записей, соотнесённых с протеканием определённых жизненных ситуаций, автокоммуникативность, выраженную в тождестве автора и адресата; импровизационность, свободное изложение материала, подчинённое стихийному развитию чувств или осмыслению событийности внутренней жизни; искренность, интимность, камерность повествования. К индивидуальным признакам относят критерий «правдивости» изложения фактов и датирование записей дневника. См. подробнее: Криволапова, Е.М. Жанр дневника в наследии писателей круга В.В. Розанова на рубеже XIX – XX веков: дис. ... доктора филологии. – М., 2013. – С. 202.

²¹ В литературоведении хроника – это жанр повествовательного или драматического произведения, излагающего исторически достопримечательные события в их временной последовательности, а также повести о частной жизни. См.: Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Большая Рос. энциклопедия, 2000. – С. 591.

(похороны королевы, свадьбу наследного принца, смерть Кайзера), но и собственное отношение к ним. Композитор моделирует в музыке ядро житейской ситуации и передает своё отношение к ней, например, через интонацию в номерах «Новости», «Деньги», «Умиротворение», «Редкая удача», «О, эпические поэмы нижней Саксонии» из сборника вокализмов «Упражнения для голоса, инструментов и ».

Оценочная функция выражается в уникальном режиссировании произведения, выражающем особое отношение Г.Ф. Телемана к описываемому явлению, как например, в оркестровой сюите *B-dur* «Народы» BWV 55: В 5. Части сюиты имеют «этнические» названия. В каждой, в музыкальной характеристике народа, композитор иронично подмечает как его сильные, так и слабые стороны. Часть под названием «Турки» поражает ладовым, метроритмическим и тембровым богатством. Множество «колористических» внешних эффектов, сочетаемых с быстрым темпом, делает образ нарочитым и несколько навязчивым. Близкий подход сохраняется и в характеристике швейцарцев, москвичей, португальцев.

В целом можно сказать, что чем больше гражданских и исторических событий представлено при раскрытии образа героя, тем более масштабным видится нам его пространство, которое уже невозможно рассматривать только как интимное, внутреннее. Оно преобразуется и становится *пространством личности героя*, вбирающего в свой контекст не только топографические и психологические характеристики (что свойственно понятию «интимное пространство» по Э. Холлу), но и шире – социальные, исторические, культурные факторы.

Организация интимного пространства в концептуальной модели «исповедь» исследовалась в нескольких вариантах – в виде религиозной, драматической и лирической исповеди в музыке. Характер организации пространства в модели «религиозная исповедь» в музыке раскрыт в нашем исследовании в меньшей степени, поскольку по своим характеристикам она не отвечает признакам исследуемой концептосферы. Исповедальный тон здесь определяется сокровенным признанием собственной ничтожности и стремлением соединиться с другими людьми в попытках постичь нравственные ценности, объединяющие общество; миссионерский проповеднический посыл высказывания солиста, да и само хоровое исполнение подтверждают принадлежность модели к концептосфере «персональное пространство». Все эти признаки наблюдаются в кантате «Иоанн Дамаскин» С.И. Танеева, хоровом концерте «В молитвах неусыпающую Богородицу» С.В. Рахманинова, хоре «На сон грядущий» П.И. Чайковского, Хоровом концерте на стихи Грегора Нарекаци А. Шнитке и многих других произведениях. В то же время концептуальную модель «религиозная исповедь» мы рассматриваем в качестве истока двух других типов. В «драматической исповеди» в музыке сохраняется *обращение к высшим силам в поисках утешения в вопросах*, которые остаются безответными на земле, что наблюдается в романсах Ф. Шуберта «Литания»,

«Бесконечность», «У могилы Ансельмо», «Границы человечества», «Девушка и смерть», в завершающих номерах из цикла «Зимний путь»; романсе «Душа мертва, в ней жар угас» И. Брамса; во второй части «Одиноким осенью» симфонии «Песня о земле» Г. Малера; романсах «Горними тихо летела душа небесами» Н.А. Римского-Корсакова; «У врат обители святой», «Проходит всё», «Мы отдохнём» С.В. Рахманинова и многих других произведениях.

От религиозной исповеди драматическая исповедь заимствует специфику размышления над проблемами онтологического плана. Она служит способом нахождения примирения с главным противоречием жизни – смертью. Это противоречие передаётся с помощью жанровой природы интонации. Образы вечности воплощает медленный темп, интонация хорала или траурного марша, торжественная декламация, как, например, в первой части романса Ф. Шуберта «У могилы Ансельмо». Образы жизни – романсовая интонация, передающая в развитой фигурации аккомпанемента, ритмической пульсации или приёме диминуирования динамику развития живого человеческого чувства. Так происходит в среднем разделе романса Ф. Шуберта. Таким образом, для организации интимного пространства в концептуальной модели «драматическая исповедь» в музыке свойственно сопоставление топосов – сакрального и физического миров, сакрального и психологического, причём первому отдаётся заметно большее внимание композиторов. Соответственно, можно предположить, что интимное пространство раскрывается, изменяет свой масштаб в вертикальном направлении.

Появление этих топосов в концептуальной модели «исповедь» связано с поисковым поведением героя в попытках сохранить гуманистические основания бытия, достоинство, честь и собственную личность в сложных жизненных обстоятельствах, оправдать своё поведение. Соответственно, герой рассматривает себя с разных ракурсов, «перемещаясь» в разные топосы, составляющие ментальную структуру интимного пространства. Физический топос является непосредственным отражением в ментальном мире человека существующей реальности с типичной для неё структурностью, предметностью и субъектностью. Психологический топос формируется рефлексивным видением героем реальности. В такой форме она теряет привычные очертания и ориентиры, окрашиваясь эмоциями героя. Они выполняют структурообразующие функции, соответственно интенсивности их протекания, продолжительности и окрашенности (нейтральной, негативной или позитивной). Сакральный топос содержит представления человека о неизвестном, об иной реальности. Зачастую они выступают в функции совести, Высшего мерила жизни, содействуя интуитивному постижению человеком мира и корректировке поведения.

В наибольшей степени процесс внутреннего роста и преобразования личности раскрывается в концептуальной модели «*лирической исповеди*», связанной с выражением любви – аффективного состояния, которое

характеризуется множеством индивидуальных физиологических реакций. Интимное пространство героя в музыке сознательно масштабируется композитором. Им показываются движения души по разным уровням структуры интимного пространства, включающей физический, психологический и сакральный топос в попытках решить экзистенциальную ситуацию.

Физический топос в вокальных высказываниях героев маркируется *речевой интонацией*. Она фиксирует резкий переход от переживания эмоций к их «внешней» оценке субъектом. В монологе Аиды из I действия одноимённой оперы Дж. Верди переход в физический топос показывается одной фразой: «Ах! Что сказала, о боги!». На протяжении сцены письма из II действия оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского мы встречаем речитативные фразы Татьяны, маркирующие реальное пространство-время: «Ах! Что со мной! Я вся горю... Не знаю, как начать!»; в ариозо Лизы из II картины I действия оперы «Пиковая дама» П.И. Чайковского фразы «Кто знатен, кто красив, кто статен, как он? Никто! И что же? Я тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу!» рисуют её осознание реальности. Как признак физического пространства-времени в аккомпанементе воспроизводятся *знаки-сигналы окружающей реальности* – военная фанфара в начале монолога Аиды, наигрыш пастуха в завершении сцены письма Татьяны. Физическое пространство-время также маркируется при помощи *моделирования биодинамики*, передающей двигательные характеристики человека.

Психологический топос создаётся в исповеди моделированием *эмоциональной сферы* человека. В том же монологе Аиды *экстенсивное* переживание чувства любви запечатлевается в разделе *Andante poco piu lento della I volta*, «Любовь забыла...» через «блуждания» по бемольным тональностям (*F, f, Des, As*), присутствие эллиптических оборотов, тремоло в аккомпанементе, подчёркивающих иллюзорность ещё не ясно осознаваемой эмоции. В сцене письма Татьяны наблюдается *интенсивное переживание* чувства любви, поскольку сцена начинается с нарушения социального барьера – негласных норм морали, принятой в высшем свете русского общества в XIX веке – любовь для брака совсем не обязательна. Доминирование такой морали вызывает протест и эмоциональный взрыв, что выражено широкими ходами мелодии, свечением *Des-dur*. Интенсивное гармоническое развитие, аккордовая пульсация восьмых, присутствие дуолей передают внутреннее волнение героини в разделе «Нет, никому на свете...». Воссоздание характерных признаков *аффекта* также относится к психологическому топосу. Пульсация страсти воплощена в арии Роберта «Кто может сравниться с Матильдой моей...» из оперы «Иоланта» П.И. Чайковского, в ариозо Германа «Дай умереть, тебя благословляя...» и кульминации ариозо Лизы «О, слушай, ночь!» Общими средствами здесь являются мелодическая развитость голосов фактуры, её деление на пласты, единовременный охват голосами или аккордовыми вертикалями фактуры

большого диапазона, диминуирование с характерным дроблением метрической доли шестнадцатыми, тридцать вторыми, неравномерным ритмическим делением – триолями, секстолями и т.п., показывающими стихийную власть чувства, сметающего любые границы ментального или реального мира.

Сакральный топос формируется в музыке благодаря передаче признаков прошедшего, будущего или вечного пространства-времени, а также благодаря образам идеальных помощников, представленных в виде различных символов *alter ego*. Одним из способов конкретизации сакрального топоса служит апелляция к образам бессознательного, занимающих отдельную нишу во внутреннем мире человека. Взаимодействие образов *alter ego* и *alter pars*²², представленных в интимном пространстве личности в виде объектов (поле, ветер, солнце, река) или субъектов, передаёт ладовая сфера. Минор и его ладовые варианты, углубляющие минорный колорит (например, фригийский лад), введение искусственных ладов, например, целотоновости, служит, при общей драматизации развития, индикатором актуализации негативных сфер бессознательного, довлеющих над субъектом, до тех пор, пока не произойдёт внутренне преобразование личности, способствующее преодолению и достижению внутренней целостности. Эти процессы мы наблюдаем в знаменитом речитативе и арии Руслана из II действия и арии Людмилы из IV действия оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, плаче Ярославны из IV действия оперы «Князь Игорь» А. Бородина, арии князя Андрея Болконского из пролога оперы «Война и мир» С. Прокофьева.

В арии Леоноры из I действия оперы «Фиделио» Л. Бетховена уходу в сакральный топос сопутствует обращение к *alter ego* – радуге – «виденью мира и покоя», звезде. Эти образы выполняют функцию идеальных помощников. Появление этих образов запечатлено в музыке мажорным ладом, светлым, высоким регистром, распевной мелодией оркестра, изложенной параллельными терциями и секстами – интервалами, воплощающими в музыке идиллию. Включение хоральных аккордов в молитве Леоноры «Дай сил, любовь» подчёркивает принадлежность образов к сакральному топосу. Близок по смыслу и раздел из сцены письма Татьяны *Andante* «Кто ты: мой ангел ли хранитель...». Здесь повторяются средства выразительности духовных жанров – выдержанные вертикали аккордов в тональности *Des-dur*, на фоне которых неспешно разворачивается мелодическая линия, словно воспроизводящая риторическую интонационную формулу *catabasis*, «спускаясь с небес». Можно предположить, что эмоция любви, живущая и развивающаяся во внутреннем психологическом пространстве в моменты глубокого её переживания человеком, захватывает самый высокий, сакральный уровень интимного

²² *Alter ego* с лат. «другой я», друг, единомышленник, настолько близкий, что может заменить героя; *alter pars* с лат. «другая, противная сторона». См.: Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1986. – 732 с.

пространства личности. Таким образом, человек поднимается на уровень религиозного (мистического) осознания тайн любви как венца и основы мироздания.

Наличие в интимном пространстве личности собственной внутренней предметности и константной субъектности свидетельствует, по мнению отечественных и зарубежных психологов, об особых функциях этих ментальных образований, существующих в качестве необходимого механизма адаптации человека к окружающей действительности.

Обобщая, заметим, что строение концептосферы «интимное пространство» можно условно представить в виде сложной системы, включающей два уровня. Нижний уровень занимает физический топос, который легко отождествляется с действительностью. Второй уровень составляют два топоса – психологический и сакральный. Психологический уровень условно подразделяется на три ступени, соответствующие интенсивности протекания эмоций – экстенсивное, интенсивное и аффективное. Внутренняя структура сакрального пространства ещё более разнообразна и может быть представлена в виде двух вертикальных блоков. Верхний блок (место идеального Я) персонифицирован в образах Высшей силы – справедливого судьи (совести), образах идеальных помощников *alter ego* – ангелов, возлюбленной (-го), звёзд, радуги, светил и другого. В нижнем блоке сакрального топоса содержатся образы бессознательного (образы не Я), антагонисты, представленные в виде *alter pars*, амбивалентные архетипам коллективного бессознательного. Переход Я героя с уровня на уровень или функциональная связь между ними происходит не последовательно, а скачками, причём физическое пространство-время служит «мостиком», соединяющим сакральный и психологический топосы, где герой осознаёт, комментирует и оценивает события своего внутреннего мира. Целостность такому ситуативному построению и всем действиям придаёт направленность на цель – объект любви или решение сложной жизненной ситуации.

В третьем параграфе III главы исследуется персональное пространство в музыке через концептуальные модели «любовное воззвание», «послание». Одной из гипотез было предположение об адресности воздействия и наличие второго субъекта, именуемого нами «собеседник»²³. Изучение концептуальных моделей «любовное воззвание» и «послание» в музыке подчинено не только выяснению способов организации персонального пространства действующего субъекта, но поиску фигуры заслуженного²⁴ Собеседника.

²³ Значимость этой фигуры обрисована отечественным религиоведом, физиологом, философом А.А. Ухтомским и связана с тем, что «каждый видит в мире и людях то, чего искал и заслужил. И каждому мир и люди поворачиваются так, как он того заслужил. Это, можно сказать, «закон заслуженного Собеседника». См.: Ухтомский, А.А. Доминанта. Статьи разных лет 1887-1939. – СПб.: Питер, 2002. – С. 354.

²⁴ Важными признаками этой фигуры А.А. Ухтомский считает «понимание совершенно новой категории лица, которое никогда не может быть средством для меня, но всегда должно быть моею целью» [там же, с. 362].

В романсах «Серенада» П. Булахова и «О дитя, под окошком твоим...» П. Чайковского композиторы обращаются к жанровому синтезу, пытаются воссоздать образ собеседника, однако, черты его расплывлены. Они «собираются» посредством синтеза жанровых интонаций серенады и колыбельной, формирующегося текстом и музыкой, из направленности цепи секвенционных отклонений, постоянно приводящих к одной тональности – *G-dur*, в романсе Чайковского, изменением ладового колорита у П. Булахова, определяющем не только локус, но и образ таинственного собеседника в виде женщины-дитя.

В концептуальной модели «любовное воззвание» воссозданной в духе *галантной сценки*, герой и собеседник персонифицируются контрастным интонационным материалом. Таков, например, контраст инструментальной и песенной интонаций, которыми обрисованы герой и собеседник в «Прерванной серенаде» К. Дебюсси, пьесах «Гротескная серенада» М. Равеля, «Меланхолическая серенада» П. Чайковского *b-moll*. Смена интонаций указывает на важный признак, организующий персональное пространство собеседника в концептуальной модели «любовное воззвание» – разгадывание загадки таинственного женского образа создаёт особую притягательность модели, начиная от музыкального искусства позднего Средневековья и «галантного» XVIII века до романтического XIX и практических XX и XXI веков.

Организация персонального пространства героя и собеседника в *концептуальной модели «послание»* также обусловлена внешними пространственными условиями, определяющими *субстанциональную разобщённость*, но в то же время и *экзистенциальную близость* героя и его адресата. Это обнаруживается на примере романсов «Надгробное письмо» М.П. Мусоргского и «Письмо К.С. Станиславскому от С. Рахманинова». «Надгробное письмо» М.П. Мусоргского написано в сложной трёхчастной форме, где первая часть представляет персональное пространство героя, вторая часть – персональное пространство собеседника с разных ракурсов, третья часть – вновь возвращение в персональное пространство героя. Впервые персональное пространство собеседника закреплено в форме (средний раздел), маркировано тематически, интонационно и тонально-ладово. Важно также, что в персональном пространстве героя в завершении романса дифференцируются элементы характеристики его собеседника – хоральные комплексы аккордов, что доказывает идею экзистенциальной близости героя и собеседника. Возникновение замещающего образа покойной матери композитора, выступающего в роли *alter ego*, также содействует упрочению символических связей героя и собеседника, заменившего герою мать, о чём речь идёт в вербальном тексте первой части романса. В данном контексте можно констатировать существование образа заслуженного Собеседника, который не является отражением очередного Я героя в музыке.

Идея об отражении в концептуальной модели «послание» образа значимого Другого подтверждается и в романсе С.В. Рахманинова «Письмо К.С. Станиславскому...». Персональное пространство героя и собеседника субстанционально разобщено: Москва – Дрезден. Персональное пространство адресата – известного театрального режиссёра К.С. Станиславского – персонифицировано цитатой популярной польки к спектаклю «Синяя птица» по пьесе М. Метерлинка, сочинённой И. Сацем, и триумфальными аккордами, иллюстрирующими слово «победа!» во вступлении и при упоминании о спектакле в конце первого раздела романса. Персональное пространство героя раскрывается при помощи пластики интонации, воспроизводящей равномерное движение пишущего человека. Композиционно романс построен диалогически. Персональному пространству героя отдана первая половина каждой части простой формы, тогда как вторая часть отдана адресату – К.С. Станиславскому. Контраст физического, обыденного пространства-времени (написания письма) и условно-идеального (празднично-театрального) пространства-времени, контраст взрослого и детского миров подчёркивает идею субстанциональной разобщённости. Однако появление экстатических криков «Браво!», переданных от лица композитора, и красочного движения тональностей *D, Es, E, As, Es*, свойственного живописанию праздничного театрального топоса в персональном пространстве композитора, отмеченного *c-moll*, выражает действие принципа экзистенциальной близости. На это же направлено включение замещающего образа в *Post scriptum* «Жена моя мне вторит», напоминая только что обыгранный композиционный приём «замещения» образа К.С. Станиславского цитатой гимна «Многие лета!», совмещённого с полькой И. Саца. Способы показа образа собеседника в концептуальной модели «послание» подтверждают нашу мысль о том, что его структура, выстроенная с позиции утверждения значимого Другого, предлагает эталонную модель организации пространства в концептосфере «персональное пространство».

В *Главе IV Концептосферы «социальное» и «публичное» пространство в музыке* рассмотрены модели организации социального и публичного пространства с позиции их архетипического значения; выявлены конституциональные принципы организации пространства; адаптационные, операционные, моделирующие и когнитивные свойства каждой концептосферы в музыке.

В *первом параграфе* представлена сравнительная характеристика понятий «социальное» и «публичное»²⁵ пространство в музыке. Для их

²⁵ «Социальное пространство», согласно исследованиям Э. Холла, определяется нормами проксемики и дистанцией от 120 см до 3 м, типичной для коммуникации между чужими людьми при официальном общении. См.: Hall E. *The Hidden Dimension*. NY.: Anchor Books Doubleday, 1990. P. 121-123. Публичное пространство характеризуется Э. Холлом как взаимодействие между оратором и публикой, начинающееся от 3-9 метров и дальше. Этот тип коммуникации актуален для представителей власти или иных политических или

понимания важны *количественные* и *качественные* характеристики. Социальное пространство связывается нами с различными структурами взаимодействия в малой группе, публичное – с коллективом. Согласно исследованиям отечественного психолога А.В. Петровского, для малой группы свойствен принцип *индивидуализма*, динамичность изменения структуры группы, зависящей от внешней ситуацией, целей членов группы и её лидера. Для коллектива типично действие принципа *коллективизма*, подчинённость его интереса значимой общественной цели, стабильная многоярусная структура, чёткое деление на группы, объединённые разветвлённой сетью межличностных связей, взаимозаменяемость и эмоциональная зависимость членов коллектива друг от друга.

В ходе исследования теоретической литературы – работ П. Бурдые, Э. Дюркгейма, А.И. Пигалёва, В.К. Потёмкина и А.Л. Симанова, Э.В. Сайко, Ж.Т. Тощенко – было установлено, что природа социального пространства отличается от физического, но существует на фоне физического и географического пространств, выступающих внешним необходимым атрибутом. Определённое учёными не прямое соотношение между отражением социальных процессов в действительности и науке, подтверждается и в музыкальном искусстве.

В музыке XVII века, благодаря традициям камерного музицирования, наиболее распространённые модели человеческого взаимодействия были закреплены в жанрах вокальных и инструментальных дуэтов, трио-сонат, квартетов, концерто грассо и концертах. Однако природу «музыкального» общения характеризует не столько количественный параметр и разнообразные структурные комбинации, сколько *содержательный* аспект взаимоотношений участников. На различные *смыслы* общения, зафиксированные музыкой, указывают программные заголовки, предпосланные, например, сонатам Д. Скарлатти – «Буколика» (*d-moll* К 8), «Пастораль» (*F-dur* К 9), «Прощание» (*E-dur* К 206). Наряду с отражением в музыке универсальных моделей человеческого общения в музыке XVIII – XIX веков появляются и специфически музыкальные «модели», воссоздающиеся путём имитации в фортепианных произведениях различных приёмов игры, тембровых красок, свойственных разным инструментам ансамблей; регистрового контраста. В музыке XX – XXI веков инструментальные темы всё чаще начинают вести себя как персонажи²⁶ музыкальной пьесы.

культурных лидеров, при котором, построение речи характеризуется «формальным стилем» с чётким планом, выверенностью фраз и выражений, внимание уделяется положению тела и жестам, поскольку детали мимики на такой дистанции не видны. Там же, Р. 123-125.

²⁶ О персонажном тематизме см. подробнее: Немковская, В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. 24 с.; Осипенко, О.А. Претворение персонажных тем в ранних квартетах Д.Д. Шостаковича // Вестник Адыгейского университета. Филология и искусствоведение. – 2010. – № 1. – С. 192-195.

Генезис понятия «публичное пространство», которым пользуется Э. Холл, объясняется в исследованиях Г. Тарда. По мнению учёного, публика – это чисто духовная совокупность группы индивидов, физически разделённых и соединённых умственной связью²⁷. Публика, по мысли учёного, начинает обрисовываться только тогда, когда люди, преданные одной и той же науке, могли почувствовать узы солидарности при помощи регулярных встреч, не имеющих личного характера. Так, по мнению Ю. Хабермаса, в аристократических салонах, общественных балах и концертах стал складываться новый по своей структуре социум, состоящий из лиц, способных к свободному самоопределению и обладающих высокой степенью ответственности за свои решения. Формирование новой социальности отразилось и в науке – в изучении взаимодействия лидера и массы А. Дюркгеймом и Л. фон Визе; проявлений коллективной души масс З. Фрейдом; классификации масс на толпу и публику Г. Тардом; проблемы власти и социального лидерства С. Московичи; иерархии и гендерных различий в массе Г. Лебоном; особых форм, динамической и статической сущности масс Э. Канетти. Довольно часто в приведённых трудах проводится мысль о трансформации поведения толпы как одного человека. Тем самым, мы можем предположить, что «модуляция» концептосферы «публичное пространство» в «интимное» может существовать и в музыке.

Наше предположение подтверждается частым воссозданием в музыке *портрета-характера лидера и, одновременно, показом взаимодействия последнего с народом*. Детализация круга переживаемых эмоций, динамики личностных изменений типична для концептосферы интимного пространства. Таким образом, выявление общих черт в менталитете народа происходит наиболее оптимально через единое – личность его лидера. Это свойственно раскрытию образов духовных лидеров в опере «Князь Игорь» А. Бородина, операх «Борис Годунов» и «Хованщина» М. Мусоргского, «Война и мир» С. Прокофьева и др.

Значимость отдельной личности в структуре массы создают предпосылки введения в музыкальную науку понятия «валентность»²⁸ в понимании силы влияния субъекта на окружающие субъекты или объекты с позиции возможности образовывать устойчивые связи, а также исследования сильной или слабой валентности субъекта с точки зрения её музыкальных характеристик. Особенно это актуально для более глубокого понимания образов духовных и политических лидеров в музыке XX – XXI веков.

Воссоздание в музыке публичного пространства как *целостного явления, объединяющего людей общей целью*, раскрывается при помощи

²⁷ Тард, Г. Общественное мнение и толпа. – М.: Институт психологии РАН, 1999. – С. 112.

²⁸ В социальной психологии под валентностью К. Левин подразумевает силу проявления психической энергии личности, которая переносится на окружающие объекты или субъекты, воспринимающиеся ею как притягательные или отталкивающие, в соответствии с её потребностями и целями, выступая движущей силой поведения. См.: Левин, К. Динамическая психология. – М.: Смысл, 2001. – С. 76.

драматургии приближения и удаления при воспроизведении разнообразных *шествий, парадов, церемоний* – например, в III части Симфонии № 1 Г. Малера и в этюде-картине ор. 39 № 7 С. Рахманинова, эпизоде «нашествия» из разработки I части Симфонии № 7 Д. Шостаковича и «марше роботов» из «Литургической симфонии» А. Онеггера, фортепианном произведении И. Стравинского «Воспоминание о марше бошей». Публичное пространство в виде *целостного, неоднородного, но хорошо упорядоченного и структурированного явления* моделируется в музыке XX века при помощи *полиритмии и полиметрии, периодической повторности, «новой» конструктивной логики организации*, что по-своему отражает доминирование *индустрии и машинерии* в качестве одной из форм поэтики массовости. Таковы сочинения «Каталог сельскохозяйственных машин» Д. Мийо, «Пасифик-231» А. Онеггера, «Завод» А. Мосолова, «Фабрика» из балета «Стальной скок» С. Прокофьева, балет «Болт» Д. Шостаковича, балет «Машина» Дж. Антейла и др. Публичное пространство как *целостная, но неоднородная, хаотично организованная структура* создаётся при воплощении *совместных коллективных игр* в музыке. В симфонической поэме «Рэгби» А. Онеггера, балете «Стальной скок» С. Прокофьева, номере «Футбол» из музыки к спектаклю «Русская река» Д. Шостаковича всё подчинено передаче моментов игры – атаки, замирания, натиска, триумфа. Публичное пространство, представленное как *многоярусная структура*, показывается при воплощении *различных форм существования массовых сообществ*. Этому способствует *стилевая, тембровая, динамическая, агогическая разнородность музыкального материала* в сочинении «Столица мира» Дж. Антейла, «Профсоюз работников» для группы любых громко звучащих инструментов и произведении «Государство» Л. Андриссена, вокальной композиции «Крики Лондона» Л. Берно.

Таким образом, если в существовании социального пространства в музыке особо значимы взаимосвязи между участниками, по которым идентифицируется его структура, то при исследовании публичного пространства мы наблюдаем обратную закономерность – изучение структуры пространства даёт понимание его функциональности. Способы выражения социального пространства в музыке: 1) *воспроизведение универсальных моделей человеческих взаимоотношений*, которые можно классифицировать в соответствии со *смыслом* взаимодействия участников общения – *согласие, сотрудничество, конфронтация, соревнование* и другие; 2) *воссоздание в музыке специфически «музыкальных» моделей взаимодействия*.

Факторы, способствующие «узнаванию» публичного пространства в музыке: *воссоздание целостности массы, показанной в разных масштабах и формах* – игры, коллективного труда, общения и др.; *передача разной динамики и интенсивности «жизни» массы при помощи музыкального стиля, жанра, драматургии, уникальной комбинации средств музыкальной выразительности*. Появление множества произведений, направленных на раскрытие образов общественной жизни, воплощённых в разных моделях как

социального, так и публичного пространства, говорит об актуальности осмысления музыкальной наукой проблемы отражения этих концептосфер в музыке.

Второй параграф IV главы посвящён изучению социального пространства в музыке через концептуальные модели «*значимый Другой*» и «*искомое разногласие*». В модели «*значимый Другой*», ведущим в организации пространства становится поиск общего между различным и утверждение, таким образом, их равного значения, что указывает на конституциональный признак модели – *конвергенцию*²⁹. В музыке этот принцип реализуется путём контрастных интонационных, тембровых характеристик субъектов, пространственного разграничения их партий, а затем сближения и гармонического слияния. Приведение взаимодействия партий к *синхронности* мы наблюдаем в дуэтино Церлины и Дон-Жуана из оперы «Дон-Жуан» В. Моцарта, дуэте Серпины и Уберто «Понимаю я прекрасно, что со мною вы согласны» из оперы «Служанка-госпожа» Дж. Перголези. *Симметрия* сложного контрапунктического взаимодействия локусами организует социальное пространство в «Камаринской» М. Глинки, увертюре к опере «Князь Игорь» А. Бородина. В контексте построения музыкальной формы конвергентность может реализовываться и другими композиционными приёмами – инвариантностью мотивного развития, приёмом рассредоточенного тематизма, остинатности, сохраняющих общую интонационную основу, необходимую для сближения.

В ряде сцен мы наблюдаем действие совершенно противоположного конвергенции принципа – не утверждения значимости Другого, а его подавление, сдерживание – *ингибицию*³⁰. Ингибция обуславливает особый набор признаков, сообщающих «внешние» приметы высокой валентности субъекта музыкальной коммуникации – активность, развитость и рельефность его тематизма, громкую динамику, яркие тембры медно-духовых и ударных инструментов, богатую интонационную палитру, создающую «детальный» портрет в музыке, моделирование резких и уверенных движений субъекта. Важной характеристикой его действий в музыке является вытеснение другого субъекта из заданного звукового диапазона, что свойственно организации социального пространства в дуэте

²⁹ Конвергенция (от лат. *converge* – приближаться, сходиться) обозначает приобретение в ходе эволюции сходного строения и функций неродственными (далёкими в филогенетическом отношении) организмами вследствие их приспособления к одинаковым условиям обитания. В лингвистике «конвергенция» – это схождение, уподобление элементов языка (фонем) или различных языков. См.: Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1986. – С. 297.

³⁰ Ингибитор (с лат. *inhibere* сдерживать, останавливать) – это «природное или синтетическое вещество, угнетающее активность ферментов (или полностью прекращающее их деятельность), в результате нарушающее нормальный обмен веществ в организме; в более широком смысле – агент, тормозящий какой-либо сложный биологический процесс». См.: Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1986. – С. 234.

Бориса Тимофеевича и Екатерины из I действия оперы «Екатерина Измайлова» Д. Шостаковича. Вокальная партия Бориса Тимофеевича отличается богатством интонационного спектра, ей присущи как развитая кантилена, так и мелодекламационная основа. Екатерина ограничивается короткими декламационными фразами, а затем совершенно замолкает. Действующий субъект занимает «жизненное» поле собеседника, лишая его воли и хоть каких-то персонализирующих интонаций. Эти же признаки мы находим в дуэтах Сантуцци и Лючии, Сантуцци и Альфио в опере «Сельская честь» П. Масканьи, где драматическое излияние главной героини, разворачиваясь в широком диапазоне, доминирует, «ограничивая» других участников дуэта. Приём нейтрализации собеседника резким неожиданным ходом в развитии формирует специфическую композицию этих двух дуэтов, представляющих, по существу, сольное высказывание. Довольно ясно признаки ингибиции просматриваются в инструментальной музыке, например, в сочинении Л. Андриссена «*Anachronie I*» для оркестра, прелюдии А. Скрябина ор. 33 № 3.

В организации пространства в концептуальной модели «*искомое разногласие*» действует иной конституциональный принцип – *дивергенция*³¹. Он реализуется в двух вариантах: иерархическом и разновекторном. В первом иерархическом варианте субъекты взаимодействия позиционированы дистантно, и нет никакой возможности их сближения в силу разного социального статуса, внутренних ценностей, разных жизненных позиций. Это находит специфическое выражение в организации социального пространства в музыке по принципам: чередования субъектов («Гавот» ор. 32 С. Прокофьева), независимого сосуществования («Басня» из фортепианного цикла Р. Шумана «Фантастические пьесы»), смысловой амбивалентности («Плохие решения – и хорошее» Ч. Айвза), постепенного дистанцирования («Видимое и невидимое» Ч. Айвза), парадокса переинтонирования («Противоречие I» Э. Тамберга), игнорирования («Танец» ор. 32 С. Прокофьева, «Ночная песнь рыбы» (концерт для альта с оркестром) С. Губайдулиной и «*Anachronie II*, мебелировочная музыка» для гобоя соло и оркестра Л. Андриссена).

Разновекторный вариант дивергентной модели в музыке реализуется в том, что субъекты, исповедующие разные ценности и имеющие активные жизненные позиции, могут влиять друг на друга, предопределяя смысловую открытость модели социального пространства: до конца произведения неизвестно, придут ли герои к взаимному консенсусу или нет. Такой тип организации, обусловленный непрерывной трансформацией структур,

³¹ Дивергенция (от лат. – *divergere* – отклоняться, расходиться) – это расхождение признаков организмов в процессе их эволюции, вызываемое искусственным или естественным отбором // Словарь современных иностранных слов. – М.: Русский язык, 1986. – С. 198.

происходящей в процессе их взаимодействия, Г.А. Демешко называет «отношения изменяющихся зависимостей»³².

Примером такой модели организации социального пространства может служить пьеса А. Шнитке «*Moz-Art*» для двух скрипок. Непредсказуемость финала здесь объясняется имманентной театральностью сочинения и разнообразием форм взаимодействия друг с другом двух субъектов³³. Первоначально каноническое взаимодействие двух скрипок напоминает взаимоотношения Я и *alter ego*, но по мере развития дистанция между двумя субъектами увеличивается. Этому содействует и музыкальная форма, напоминающая дивертисмент, благодаря усилению контраста между эпизодами. В разделе *Maestoso* в партии двух скрипок изменяется тональность: партия первой скрипки звучит в *d-moll*, вторая в *D-dur*. Выбор одноимённых тональностей (для общей темы канона) театрален. Перед слушателем словно возникают две маски – меланхоличного Пьеро и динамичного трюкача Арлекина. Нашу версию подтверждает и интонационный строй партий – триольные тираты и полутоновые «вздохи» в заострённом пунктирном ритме у первой скрипки и резкие октавные³⁴ ходы у второй.

В последующем развитии черты каждого персонажа заостряются приёмами «передразнивания», политонального сочетания партий в *a-moll* и *g-moll*, отмеченного авторской ремаркой *scordatura* (расстройка), жанровым переинтонированием (раздел *Maestoso*). В момент звучания главной темы Симфонии № 40 Моцарта в партии второй скрипки – Арлекина – она воспринимается вновь, как пародия на Пьеро. Однако здесь добавляются и новые, более глубинные подтексты, учитывая надпись, сделанную композитором в начале произведения 1783/1976. Временная детализация двух масок комедии *dell' arte* репрезентирует в музыке диалог двух веков – классического XVIII и озорного XX. Первый герой – лирический, галантно-декоративный, умело скрывающий свои чувства, второй – активный, конфликтующее-диссонантный, но искренний. Контраст выбранных театральных амплуа Пьеро и Арлекина для двух музыкальных тем Моцарта

³² Демешко, Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... д-ра искусствоведения. – Новосибирск, 2002. – С. 189.

³³ При создании этого произведения А. Шнитке использовал несколько подлинных мелодий партии первой скрипки, сохранившейся из партитуры Моцарта к пантомиме – музыке комедии *dell'arte*. При этом композитор поставил себе задачу «ничего не досочинять и не гармонизовывать и лишь свободно соединять подлинный материал», что послужило созданию инструментальной фантазии, представляющей своеобразный «Опыт реконструкции одного произведения Моцарта», как обозначил сам автор свой опус. См. подробнее: Демченко А.И. Альфред Шнитке: контексты и концепты. – М.: Композитор, 2009. – С. 96; Холопова В.Н., Чигарёва Е.И. Альфред Шнитке. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 102.

³⁴ Октава – интервал, ассоциативно связанный с быстрыми игровыми перемещениями в пространстве, свойственными интонационному архетипу «игры», согласно исследованиям Д.К. Кирнарской.

показывает их изначальную дистанцию, обусловленную не только временем, но и их характером и темпераментом.

Представленные модели организации социального пространства свойственны не только диадному соотношению участников, но триадному и полиэлементному составу. Диадные модели социального взаимодействия – наиболее распространённые, их можно отнести к простым конструктам социальных отношений, претендующим на архетипическое значение. Триадные и многоэлементные модели организации социального пространства в музыкальном произведении формируют более сложные конструкты, подчиняющиеся синергетическим закономерностям и, соответственно, довольно часто имеют ситуативный характер. Специфика взаимодействия субъектов в разных моделях показала и другую форму выражения высокой валентности. В сочинении «Ночная песнь рыбы» С. Губайдулиной импровизационная, лирическая форма высказывания альта выражает внутреннюю свободу, естественность и разумность действий субъекта в «жизненном» поле в предлагаемых обстоятельствах.

В *третьем параграфе IV главы* исследуется публичное пространство в музыке на примере концептуальных моделей «народ» и «толпа». Важной задачей параграфа становится выявление многообразия форм организации публичного пространства в концептуальной модели «народ» и установление конституционального принципа его организации в музыке.

Образ консолидированной общности людей существует в музыкальном искусстве достаточно давно, но ясное осознание его самостоятельности пришло в отечественную музыкальную науку лишь во второй половине XX века в контексте изучения фольклора М.Л. Головинским, И.И. Земцовским, а также музыкального стиля и жанра М.С. Друскиным, М.М. Михайловым, А.Н. Сохором и др. Наблюдения отечественных учёных определили вывод о том, что национальный *стиль* – один из важнейших компонентов, маркирующих концептуальную модель «народ» в музыке. Л.А. Купец выделяет четыре пути раскрытия национального начала в русской музыке: славянофильский, западнический, космический и экзотико-архаический³⁵. Музыковеду удалось показать, что эта модель может реализовываться не только на уровне музыкального языка, но и шире, в выборе темы и идеи произведения. Ближе всего к пониманию концептуальной модели «народ» подошёл А.М. Цукер в серии статей, посвящённых осмыслению народно-исторических сцен в творчестве Мусоргского и Шостаковича³⁶. Учёный определил органичную связь между выбором темы произведения и пониманием композитором образа народа.

³⁵ Купец Л.А. Национальные модусы в музыкальных картинах мира // Музыкальные картины мира в художественном процессе: исследования, очерки. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. – 319 с.

³⁶ См., например: Цукер, А.М. Народно-исторические концепции Мусоргского и творчество Шостаковича // Единый мир музыки: избр. ст. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. – С. 142-168.

Народ как целостный эстетический феномен довольно убедительно выражается через государственный гимн – торжественную хвалебную песнь, символизирующую государственное единство. Анализ гимнов разных государств показал, что важную роль в формировании музыкальной идентичности народа играет *жанр*. Вертикаль аккордовых комплексов в гимнах-молитвах воплощает духовное единение перед Высшим судом, что свойственно музыкальной организации гимна Англии и царской России. Ориентацию на сильного лидера фиксирует форма сольного запева и хорового припева в гимнах-маршах Германии и Франции. Различное воплощение моторного компонента в марше и танце утверждает равнозначность «двойной» структуры (мужской и женской) в организации публичного пространства в польском гимне «Мазурка Домбровского» и гимне Словакии. Опора на жанр песни подчёркивает слияние общего в едином, репрезентирующем простые семейные ценности, как в гимнах Финляндии и Эстонии.

В таком смысловом контексте стиль, жанр и интонация – операционные факторы при моделировании структуры публичного пространства в музыке. Это можно наблюдать в операх отечественных композиторов – М.И. Глинки, А.П. Бородина, А.С. Даргомыжского, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского. В них жанры русской народной песни – естественный способ передачи структуры публичного пространства, представленной группами мужчин и женщин или противоборствующих лагерей. Фольклорный тематизм помогает созданию интонационных связей, символизирующих единение народа на *национально-патриотической основе* в V части кантаты «Александр Невский», опере «Война и мир» С.С. Прокофьева. Приёмы отражения консолидации народа в музыке – имитационное развитие массовых сцен, построенное по принципу прирастания, наращивания общей голосовой массы; унисон всех хоровых партий и оркестра; чередование сольных реплик и хоровых «ответов», включение лирических мелодий в маршевый контекст как выражение «душевности», «человечности»; единение хоровых партий в консонирующие интервалы терции, квинты, сексты, октавы; использование рефрена – одной фразы, обобщённо выражающей символический смысл единения.

Чувство духовного единства, соборности передаёт жанр молитвы в её основных разновидностях – скорбной молитвы о посмертном покое, молитвы о прощении и памяти, молитвы-страдания, славильно-благодарственной молитвы. Трансформированный в академической практике сочинений Л. Берио, С. Губайдулиной, Г. Канчели, В. Лютославского, В. Мартынова, К. Пендерецкого, А. Тертеряна, Г. Уствольской жанр молитвы выражает единение на основе *духовно-исторических ценностей*, приобретённых в ходе эволюции человечества.

Другим фактором, помогающим воссоздать структуру публичного пространства в концептуальной модели «народ», является, на наш взгляд, его *персонификация*. Единое «Мы» народа всегда лично конкретно – таковы

образы Ивана Сусанина, князя Игоря, Степана Разина. Важная деталь в организации публичного пространства в концептуальной модели «народ» - *динамичность* в его показе. В начале вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича образ народа персонифицирован речевыми высказываниями С. Разина, противопоставленными разделённой на группы, «празднующей» казнь толпе. В завершении произведения, семантика колокольного звона служит преобразению толпы в народ в хоре «Над Москвой колокола гудут»: «Прорастают Лица грозно у безликих на лице...», при осознании произошедшей трагедии. Обобщая наши наблюдения организации публичного пространства в концептуальной модели «народ», можно выделить конституциональный принцип *единение*, который раскрывается через национальный стиль, операционные функции жанра как одной из архетипических форм музыкального искусства, раскрывающих социальность в различных видах интонации фольклора, церковных молитв, знаков-сигналов.

При исследовании концептуальной модели «толпа» в музыкальном искусстве XX века нами был обнаружен «переходный» смысловой феномен, названный «*псевдоединение*». Наиболее отчётливо он опознаётся в первых частях Симфонии № 2 «Октябрю» Д. Шостаковича и Симфонии № 33 С. Слонимского. Композиционные приёмы, передающие «псевдоединение»: асинхронное, вариационное развитие нерельефного тематизма по группам оркестра; преобладание общих форм движения, доведённых до автоматизма; доминирование медно-духовых и ударных инструментов; включение знаков-сигналов реальности. Развитие, рассредоточенное по группам, дезорганизовано и напоминает неуправляемую стихию, заключённую в очень условные рамки.

Наращивание динамики движения является одной из важных характеристик толпы. Точкой отсчёта здесь можно считать феномен «замершей» массы, который мы встречаем в образе зрителей последнего представления Тонио и Недды в опере Р. Леонкавалло «Паяцы». Они до конца пытаются разобраться, где театральная постановка, а где человеческая драма, однако своим бездействием дают возможность свершиться преступлению. Близкий аналог «замершей» массы мы наблюдаем и в финале оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка». Смерть Снегурочки воспринимается берендеями как досадное недоразумение, нарушающее общий праздник. Гетерогенное пространство, представленное через группы в сцене и хоре солдат «Перед плацем прогуляться, поболтать и поглазеть толпы зевак всегда идут», открывающем I картину оперы «Кармен» Ж. Бизе, объединяется лишь ритмом марша.

Движение, переданное *моторной танцевальной интонацией*, наделяет образ человека в толпе *гротесковыми чертами*. Эта смысловая подоплёка свойственна моторной интонации, звучащей во вступлении к I действию оперы «Нос» Д. Шостаковича; IV картине оперы «Катерина Измайлова», «злым скерцо», как например, во II части Квартета № 10 *As-dur*

Д. Шостаковича. Движением, доведённым до *автоматизма*, человек обращается в *бездушный механизм* – таковы нарочито «триумфальные» марши в симфониях Д. Шостаковича в разработке I части и в финале Симфонии № 5, неумолимо нарастающая сила нашествия в разработке первой части Симфонии № 7, марш в разработке I части Симфонии № 8, эпизод IV части в Симфонии № 15. То же выразительное значение имеют марши в пятой вариации из II части Фортепианного концерта № 3 и в I части из Сонаты № 7 С. Прокофьева, марш из сюиты «1922» П. Хиндемита и «марш роботов» в третьей части «Литургической» симфонии А. Онеггера.

Моторная интонация в изображении толпы довольно часто сочетается с звукоизобразительностью при показе *толпы-стихии*. Вихревые пассажи в аккомпанементе, глиссандирование от высоких к низким звукам, выкрики, скандирование отдельных фраз разными группами хора (оркестра) свойственны организации сцены под Кромами и хору «Расходилась, разгулялась» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, восьмой части «Ответ запорожских казаков...» Симфонии № 14 Шостаковича, третьей части Квартета № 9 *Es-dur*, частям «Хороша наша деревня» и «Зелено вино» из цикла «Песни вольницы» С. Слонимского.

Публичное пространство в концептуальной модели «толпа» также маркирует приём глумливого смеха, который деструктурирует пространство, «дробя» его на части. Повторы «ха-ха-ха, хе-хе-хе» открывают сцены под Кромами, в которой показываются издевательства над боярином Хрущёвым³⁷. Глумливый смех работников характеризует сцену издевательства над Аксиньей во II картине оперы «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича. Этот приём типичен для описания групп «праздничной» толпы в вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича.

Пародия также является одной из примечательных деталей организации публичного пространства в концептуальной модели «толпа» в музыке. В Концерте для виолончели с оркестром № 1 *Es-dur* Шостакович даёт в бурлескно пародийном виде цитаты различных песен, в том числе и любимой песни Сталина «Сулико». Повторы-«передразнивания» интонации моления характеризуют кульминацию II части Квартета № 12 Шостаковича. Повторяясь поочерёдно у каждого инструмента квартета, они напоминают сцену издевательства над человеком. Трагическую сцену казни Степана Разина озвучивает рефрен – песня «Купите бублички» как выражение насмешки над ритуалом и обществом, его узаконившим.

³⁷ При сценической постановке «Сцены под Кромами» этот эпизод нередко выпускается, что создаёт смысловой эллипсис. Эпизод глумления показывает существенную разницу между трагическим образом народа, раскрывающимся на протяжении оперы «Борис Годунов», и неуправляемой толпой, состоящей из бродяг, о чём говорит программа к этой сцене. Сохранение сцены глумления над боярином Хрущёвым создаёт необходимую смысловую арку к последней песне Юродивого «Лейтесь, лейтесь слёзы горькие. Плачь, плачь душа православная. Скоро враг придёт и настанет тьма».

В *Заключении* подведены итоги работы, обобщены её основные положения и выводы, намечены перспективы дальнейшего изучения проблемы. Главным научным результатом нашего исследования видится обоснование неразрывной онтологической взаимосвязи пространства и человека, что позволяет считать эту категорию одной из фундаментальных форм осознания мира и мышления о мире в музыкальном искусстве. Пространство, толкуемое нами как смысловой феномен, позволило выявить редкое свойство его онтологии – целостность, несмотря на различия и самостоятельную реальность его разновидностей – физического, перцептуального и концептуального. Каждое из перечисленных пространств может доминировать, но через него будут проступать признаки и других его разновидностей.

Анализ многообразных репрезентаций пространства в структуре содержания музыкальных произведений XVII – XXI веков способствовал определению универсальных смыслообразующих функций, которые актуальны для музыки академической, «неоклассической» современной традиции и другой. Например, выявление *онтологии* пространства в музыкальном звуке содействует пониманию пространства либо в виде нормативного свойства музыкальной материи, либо в виде самостоятельного художественного феномена. Определение *адаптационных* факторов в средствах музыкальной выразительности помогает опознать сходные по смыслу явления в окружающей реальности и музыке. Установление *миметических* свойств в музыкальной интонации направляет внимание на исходный первообраз, объединяющий явления в действительности и в музыке. Анализ *операционных* функций благоприятствует и в определении инструментов структурирования пространства – стилевых, жанровых, композиционных и других. Исследование *моделирующих* функций позволяет осмыслить специфику взаимосвязей внутри пространства. Осознание *когнитивных* функций показывает способы акцентуации универсальных смыслов и значений, актуальных для человека в контексте художественной культуры определённой эпохи. Установление *аксиологических* функций раскрывает отношение автора к передаваемым в музыке процессам и объектам действительности. Такое «раскодирование» содержания категории пространства, на наш взгляд, сможет способствовать пробуждению творческого потенциала музыкантов в интерпретации разных пространственных величин и объемов в музыке.

Соотнесённость пространства с жизнью человека, представленная в виде концептосфер «интимное», «персональное», «социальное» и «публичное» пространство послужила установлению конституциональных принципов, типичных для организации каждой из них. Для организации интимного пространства в музыке – это *самоподобие*, для персонального пространства – принцип «*значимый Другой*». В организации социального пространства действуют принципы *конвергенции, ингибиции и дивергенции*; в организации публичного пространства в музыке – *единение и*

псевдоединение. Эти внутренние универсалии музыки, репрезентативные на примере общих концептуальных моделей, утверждают базовые культурные модели мышления, постижение которых может быть результативно и для других видов искусства. Названные принципы организации пространства в музыке отражают фундаментальную связь этой категории с разными сферами жизни человека, с другими сложными системами, существующими в биологии, лингвистике, психологии, социологии, физике и ряде наук.

Исследование пространства в музыке как наиболее сложной категории бытия показало его перспективность с позиции концептосфер «интимного», «персонального», «социального» и «публичного» пространств, что позволит дополнить знания о специфике *континентальных, национальных стилей, стилей отдельных школ и направлений*. Введение понятия «модель концептуального пространства» в музыкальную практику предлагает новые пути исследований музыкального жанра в соотношении с существующими в реальной действительности моделями человеческой коммуникации, отражаемыми музыкой. Систематизация разнообразных приёмов и способов создания пространственности музыкальной материи достойна исследования с точки зрения *индивидуальных стилевых* характеристик пространства в творчестве разных композиторов. Исследование пространства в аспекте *эволюции стиля композитора* представляет не менее интересную проблему, особенно, по отношению, к творчеству тех композиторов, чей индивидуальный стиль претерпевал известные трансформации. Изучение пространства *новых образных сфер в музыке* – «тишины», «космоса», «виртуальных вселенных», «природных стихий», «цивилизации», «вечности» и других поможет обогатить понимание новых композиционных приёмов и техник. Категория пространства, представленная как смысловой феномен в музыкальном искусстве, будет способствовать более глубокому пониманию мира и человека в нём, претендуя на единые гуманистические основания совместного жизнеустройства и создавая его крепкий фундамент.

Основные публикации по теме диссертации

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК

1. *Мозгот, С.А.* К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 1. – С. 39-45. (0,4 п.л.) (рецензируется Scopus)
2. *Мозгот, С.А.* Концепт «музыкальное пространство» в современной архитектуре: смыслы и значения // Дом Бурганова: пространство культуры. – 2017. – № 3. – С. 38-49. (0,6 п.л.)
3. *Мозгот, С.А.* Феномен публичного пространства в музыке: концепт «Мы» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2016. – № 2. – С. 256-262. (0,4 п.л.)

4. *Мозгот, С.А.* Пространство как музыкальный образ // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2016. – № 4. – С. 255-260. (0,3 п.л.)
5. *Мозгот, С.А.* Персональное пространство в музыке: концепт «Я-Ты» в коммуникативной модели «приказ» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2015. – № 4. – С. 161-166. (0,3 п.л.)
6. *Мозгот, С.А.* Персональное пространство в музыке: концепт «Я-Ты» в романсах-«приветствиях» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2014. – № 2. – С. 290-295. (0,3 п.л.)
7. *Мозгот, С.А.* Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 4 (17). – С. 20-24. (0,3 п.л.)
8. *Мозгот, С.А.* Персональное пространство в музыке: концепт «Я-Ты» в коммуникативной модели «послание» // Дом Бурганова: пространство культуры. – 2014. – № 3. – С. 167-175. (0,5 п.л.)
9. *Мозгот, С.А.* Персональное пространство в музыке: концептуальная модель «Я-Я» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2013. – № 2. – С. 191-197. (0,4 п.л.)
10. *Мозгот, С.А.* Концепты пространства и времени в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане...» // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 158-164. (0,4 п.л.)
11. *Мозгот, С.А.* Интимное пространство в музыке XVII-XIX вв.: способы выражения и признаки // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 4. – С. 186-190. (0,3 п.л.)
12. *Мозгот, С.А.* Феномен дуализма в организации концептуального пространства ранних «волшебных» опер Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 2. – С. 235-240. (0,3 п.л.)
13. *Мозгот, С.А.* Паломничество к образу рая: миры-«перевёртыши» в опере «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2009. – № 3. – С. 248-254. (0,4 п.л.)
14. *Мозгот, С.А.* К проблеме исследования моделей концептуального пространства в музыке К. Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 78-89. (0,7 п.л.)
15. *Мозгот, С.А.* Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2007. – № 2. – С. 311-318. (0,5 п.л.)

16. *Мозгот, С.А.* Особенности организации музыкального пространства К. Дебюсси на интонационно-семантическом уровне // Культурная жизнь Юга России. – 2006. – № 4. – С. 11-12. (0,12 п.л.)

Монографии

17. *Мозгот, С.А.* Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. – Майкоп: АГУ, 2008. – 202 с. (13 п.л.)

18. *Мозгот, С.А.* Категория пространства в музыке. – Майкоп: АГУ, 2018. – 350 с. (22 п.л.)

Учебно-методические пособия

19. *Мозгот, С.А.* Модуль I по истории зарубежной музыки (от древности до XVII века): Учебно-методическое пособие. – Майкоп: АГУ, 2009. – 140 с. (9 п.л.)

20. *Мозгот, С.А.* Музыкальная культура Адыгеи: Аслан Готов, Мурат Хупов: Учебно-методическое пособие / С.А. Мозгот, Н.Л. Чепниан. – Майкоп: АГУ, 2009. – 127 с. (8 п.л.) (личный вклад автора – 4 п.л.)

21. *Мозгот, С.А.* Материалы для самостоятельной работы студентов по музыкально-историческим дисциплинам: Учебно-методическое пособие. – Майкоп: АГУ, 2017. – 103 с. (6,5 п.л.)

22. *Мозгот, С.А.* Основы организации художественного пространства сцены: материалы для самостоятельной работы студентов по направленности «Хореографическое искусство»: Учебно-методическое пособие. – Майкоп: АГУ, 2017. – 120 с. (7,5 п.л.)

Отдельные статьи и материалы

23. *Mozgot, S.* Conceptual Models of Public Space in 19th and 20th Century Music // GESJ: Musicology and Cultural Science. – 2017. – No. 2 (16). – P. 88-92. (0,25 п.л.)

24. *Mozgot, S.* Conceptual Models of Public Space in 19th and 20th Century: abstract // GESJ: Musicology and Cultural Science: Reviewed Electronic Scientific Journal. URL: http://gesj.internet-academy.org/ge/en/v_abstr_en.php?b_sec=muz&artic_num=2940&issue (0,1 п.л.)

25. *Mozgot, S.* «Universal» and «individual» models of personal space in music of classical-romantic tradition / *S. Mozgot, V. Mozgot* // Art Education in Cultural Processes of Our Time. – Chisinau: Grafema Libris, 2017. – P. 73-79. (0,3 п.л.) (личный вклад автора – 0,15 п.л.)

26. *Mozgot, S.* Category of Space in Music of Composers of the Twentieth Century // Music Science Today: The Permanent and the Changeable: Materials of the 11th International Scientific Conference. – Daugavpils: Daugavpils University Academic Press «Saule», 2016. – P. 179-186. (0,5 п.л.)

- 27.** *Mozgot, S.* Perspective in music: Forms and Ways of Expression: abstract // Abstracts of the 11th International Scientific Conference «Music Science Today: the permanent and the changeable». – Daugavpils: Daugavpils University Academic Press «Saule», 2016. – P. 11-12. (0,1 п.л.)
- 28.** *Mozgot, S.* Structural and Functions of Mental Attitude in the Formation of the Value System of the Professional Musician / *R. Khunagov, V. Mozgot, S. Mozgot* // *Mediterranean Journal of Social Sciences* (MCSE Publishing, Rom-Italy). – Vol. 6. – № 5 (S. 1). – September 2015. – P. 488-493. (0,4 п.л.) (личный вклад автора – 0,1 п.л.) **(рецензируется Scopus)**
- 29.** *Mozgot, S.* Social Space and Its Varieties in Music: to the Problem of Archetypes / *S. Mozgot, V. Mozgot* // *Mediterranean Journal of Social Sciences* (MCSE Publishing, Rom-Italy). – Vol. 6. – № 5 (S. 1). – September 2015. – P. 553-559. (0,4 п.л.) (личный вклад автора – 0,2 п.л.) **(рецензируется Scopus)**
- 30.** *Mozgot, S.* Phenomenon of the “Own” and “Strange” in Shaping the Musical Space: From the Material to the Meaning: abstract // Abstracts of the 10th International Scientific Conference “Music Science Today: the permanent and the changeable”. – Daugavpils: Daugavpils University Academic Press “Saule”, 2015. – P. 15-16. (0,1 п.л.)
- 31.** *Mozgot, S.* Semantics of Folklore in the Works of Aslan Gotov (Adyghea Republic): abstract // *Folclor si Postfolclor in Contemporaneitate*. – Chisinau: Grafema Libris, 2014. – P. 43-44. (0,1 п.л.)
- 32.** *Mozgot, S.* Semantics of Folklore in the Works of Aslan Gotov (Adyghea Republic) // *Folclor si Postfolclor in Contemporaneitate*. – Chisinau: Grafema Libris, 2014. – P. 224-228. (0,3 п.л.)
- 33.** *Мозгот, С.А.* Понятие «социальное пространство» в современном отечественном музыкознании // *Региональные культурные, художественные практики*. – Мелитополь: Переяслав-Хмельницкий державний пед. ун-т ім. Г. Сковороди, 2014. – С. 59-63. (0,3 п.л.)
- 34.** *Mozgot, S.* Category of Space in the 20th Century: abstract // *The Permanent and the Changeable: abstracts of the 9th International Scientific Conference*. – Daugavpils: Daugavpils University Press «Saule», 2014. – P. 18-19. (0,1 п.л.)
- 35.** *Mozgot, S.* Personal Space in Music: the “I – the Me” and “I – You” Concepts // *ТЕХТ*. – № 2. – Bruxelles, 2013. – P. 23-31. (0,5 п.л.)
- 36.** *Мозгот, С.А.* Пространство личности и национальная картина мира в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии Н.А. Римского-Корсакова: (статья) // *К 100-летию Зейнуллы Шашкина: Материалы международной конференции*. – Павлодар: ПГПИ, 2012. – С. 77-81. (0,25 п.л.)
- 37.** *Mozgot, S.* Ontology of Space in Musical Texts by C. Debussy: abstract // *Music and Paper. Music and Screen: Materials of XI International Conference of the Department of Musicology*. Belgrade: Department of Musicology University of Art, Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia, 2012. – P. 20-21. (0,1 п.л.)

- 38.** *Mozgot, S.* Ontology of Space in Debussy's Sheet Music // *New Sound: International Magazine for Music.* – Belgrade, 40. – II / 2012. – P. 209-221. (0,75 п.л.)
- 39.** *Мозгот, С.А.* Индивидуальное пространство в инструментальной музыке Л. Бетховена (тезисы) // *Современные направления теоретических и прикладных исследований 2010.* – Одесса: УКРНИИМФ, Черноморье, 2010. – Т. 27. – С. 55-59.
- 40.** *Mozgot, S. (Serkova).* Ontology of space and time in art and culture: study of space in music // *ESCOM: Abstracts of the 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM).* – Hanover: University of Music and Drama, 2003. – P. 245. (0,1 п.л.)
- 41.** *Mozgot, S. (Serkova).* Ontology of space and time in art and culture: study of space in music // *ESCOM: Posters of 5th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music.* – Hanover: University of Music and Drama, 2003. – P. 397-401. (0, 25 п.л.)