
УДК 782.1
ББК 85.317.41
М 74

Мозгот С.А.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств Адыгейского государственного университета, prostranstvo30@yandex.ru

**Концепты пространства и времени
в опере Н.А. Римского-Корсакова
«Сказка о царе Салтане...»
(Рецензирована)**

Аннотация:

Цель данного исследования – показать взаимодействие литературной и музыкальной составляющих в концептах Пространства и Времени. При помощи изучения интонационной драматургии выявлены индивидуально-авторские концепты и средства их воплощения в музыке. Установлено, что действие концепта осуществляется за рамками одного структурного раздела, обуславливая асинхронное существование концептуального пространства и композиции оперы.

Ключевые слова:

Концепт, концептуальное пространство, категории пространства, времени, позиция автора-наблюдателя, драматургия.

Mozgot S.A.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Theory, History of Music and Technique of Musical Education Department, Institute of Arts of the Adyghe State University, e-mail: prostranstvo30@yandex.ru

**Concepts of space and time in N.A. Rimsky-Korsakov's opera
«A fairy tale on Tsar Saltan ...»**

Abstract:

The aim of this research is to show interaction of literary and musical components in concepts of Space and Time. By studying an intonation dramaturgy the investigator reveals the author's individual concepts and means of their embodiment in music. It has been established that the action of the concept is carried out outside the frameworks of one structural section, causing asynchronous existence of conceptual space and composition of the opera.

Keywords:

Concept, conceptual space, categories of space and time, a position of the author-observer, dramaturgy.

Понятие «концептуальное пространство» разрабатывается многими исследователями в сфере гуманитарных наук: в музыковедении, когнитивной лингвистике, психолингвистике, филологии [1]. В статье мы продолжаем намеченное нами ранее [2: 243] исследование этого понятия, опираясь на эмпирический подход Е.С. Кубряковой. Согласно её размышлениям концепт – это информационная структура, единица концептуальной картины мира языковой личности автора, стоящего за текстом. Концепты сводят разнообразие наблюдаемых и воображаемых явлений к чему-то единому, подводя их под одну рубрику; они позволяют хранить знания о мире и оказываются строительными компонентами концептуальной системы, способствуя обработке субъективного опыта путём подведения информации под определённые выработанные обществом категории и классы» [3: 90]. По отношению к музыкальному произведению под концептуальным пространством мы понимаем ментальную смысловую структуру, раскрывающуюся посредством концептов – информационных структур, формирующихся по принципу ассоциативной связи образных сфер, объединённых как явления одного класса или категории действительности. На уровне музыкального языка концепт обнаруживается посредством изучения драматургии музыкальных интонаций, взаимосвязанных между собой как части одного целого приёмами интонационного прорастания, варьирования, метаморфозы, обуславливая существование такого явления в творческом методе Н.А. Римского-Корсакова, как «рассредоточенный» тематизм (В. Валькова [4]), «рассредоточенная» форма (В. Цуккерман [5]).

Феномен «рассредоточенного» тематизма, на наш взгляд, напрямую связан с образованием концептуальных структур. Музыкальная интонация, выступающая представительницей музыкальной темы/образа, может на ассоциа-

тивной основе при помощи интонационных трансформаций связывать разные, но в чём-то сходные музыкальные образы, произведения, формируя концептуальные структуры. По мнению Ю.Ю. Петрушевич, «рассредоточенный» тематизм представляет собой вариации на идеальную тему (интонационный строй), которая никогда не звучит [6: 21].

В рамках одной концептуальной структуры концепты взаимодействуют между собой как элементы одной системы. При этом структура концепта может включать в себя элементы из различных концептуальных систем. Среди таких Е.С. Кубрякова выделяет следующие: *вселенная* (животный мир, растительный мир, земля, небо и атмосфера); *человек* (человек как живое существо, душа и разум, человек как общественное существо, социальная организация); *вселенная и человек* (априорные категории, наука и техника) [3: 93]. Мы считаем, что на образование определённых концептуальных структур в творчестве любого композитора, и Н.А. Римского-Корсакова в том числе, влияет концептуальный инвариант. Он представляет собой онтологическую проблему, которая довлеет над композитором и решение которой он «ищет» в каждом своём произведении. По отношению к творчеству Н.А. Римского-Корсакова такой онтологической проблемой мы считаем поиск идеальной модели человека и социума. Он продолжается на протяжении всего зрелого и позднего периода творчества от описания жизнеустройства Берендеева царства в «Снегурочке», через фантастический мир «Садко» и устройство социума царя Салтана и волшебного города Леденца князя Гвидона в опере «Сказка о царе Салтане...» вплоть до воплощения Великого Китежа в «Сказании о деве Февронии...». Таким образом, концептуальные структуры композитора имманентно отражают комплекс жизненных установок и ценностей автора, раскрывающих его «вечную» проблему.

Исследование концептуального пространства оперы мы проводим на примере анализа предметного мира текста либретто и его отражения в музыке оперы «Сказка о царе Салтане...». При изучении категории пространства в опере мы целенаправленно разделили литературные и музыкальные концепты для того, чтобы более ярко высветить их взаимодействие внутри одного концепта. Нами было установлено, что в процессе развёртывания музыкального произведения определённые концепты (или концептуальные структуры) могут выдвигаться автором на авансцену или «уходить» на задний план, в зависимости от их значимости в раскрытии эстетической темы произведения. Тем самым, происходят изменения в организации концептуального пространства, влияющие на драматургию и композицию оперы. Подробно остановимся на некоторых фрагментах оперы, позволяющих более детально показать взаимодействие литературной и музыкальной составляющих концептов *пространства* и *времени* и выявить функции концептов в организации концептуального пространства оперы.

К ведущим концептам пролога отнесём: концепты *пространства* и *времени*, *животного мира*, *быта*, концепт *человека*, концепт *сакрального*. Концепт *пространства* раскрывается через описание места жительства, которое связано к приглашению гостей «с ближних, с дальних волостей», ассоциирующихся со всем «миром». В то же время родственные связи в виде «сестриц, бабушки, соседки, гостей» указывают на весьма малое обжитое пространство. Детальное и подробное перечисление предметов обихода, формирующих концепт *быта* (лавка, куделюшка, печка, бочки с пивом, приданное) подтверждает наше представление об ограниченности, детализированности, детерминированности пространства первой половины пролога. Концепт *времени* также не

подразумевает чего-либо бесконечного, что выражено в возрастном сопоставлении: старуха – девица, а также временных отношениях в пределах планируемого и достижимого: день, ночь, неделька, весна. С появлением царя Салтана пространство, сконцентрированное «в доме, избе» начинает перестраиваться и расширяться. В завершении пролога автором либретто обозначен концепт *социума* в виде новых имён уже действующих героев: невеста, царица, Ткачиха, Повариха. Также в пространство пролога входит концепт *сакрального*, через слова, знаменующие переход морально-нравственной границы: грех, зло, беда, порча. Итак, наиболее значимым литературным концептом пролога можно считать концепт *пространства*, в структуру которого благодаря ассоциативным связям входят концепты *быта* и *социума*.

В музыке на первом плане оказывается несколько иной концептуальный ряд. Здесь мы можем наблюдать действие функции смысловой инверсии и контрапункта, связанного с концептом *пространства*. Чем подробнее, детальней раскрыта в литературной сфере пространственная координата, тем всеохватней происходит её преобразование во временные характеристики в музыке. Концепт *времени* реализуется в имитации жужжания прялки при помощи оstinатного повтора одного звука, чередования двух звуков в пределах малой секунды, терции тридцать вторыми длительностями в начале пролога и укрупнением этой метроритмической формулы до восьмых в заключении пролога. Средний раздел экспонирует модус идеального будущего в мечтаниях сестёр. Этот раздел обособлен при помощи смены мелодизированного типа аккомпанемента на аккордовый тип фактуры, дизонной тональной сферы на бемольную (G-dur, D-dur, g-moll, B-dur, Es-dur, As-dur), смену темпа на более медленный, изменение ансамблевого типа исполнения на сольный (ц. 11-13).

Концепт *быта* в музыке косвенно характеризует концепт *времени*, поскольку представлен через звукоизобразительный аккомпанемент, воплощающий движение прятки, задорный плясовой мотив, интонации которого проникают, то в вокальный диалог сестёр, то в инструментальную партию. Таким образом, в музыке пролога наиболее значимыми оказывается концепт *времени*, реализующийся через сопоставление различных временных модусов и, в том числе, настоящего и вечного, идеального времени в виде мечты сестёр. Подчинённую роль играет концепт *быта*, выраженный через имитацию различных типов движений (жужжания прятки, плясовой мотив) и концепт *социума* в противопоставлении жанров народного плясового наигрыша и марша. Последние два концепта относительно самостоятельны, но взаимосвязаны с концептом *времени* по принципу конкретизации смысла. В итоге, в прологе либреттистом и композитором намечена система координат концептуального пространства сказки о Салтане. Её составляют априорные онтологические величины пространства, времени, концептуальные структуры которых включают концепты *быта* и *социума*.

В первом действии слушатель «наблюдает», как расширяется пространство при перемещении трёх сестёр во дворец Салтана. В первом действии пространство Салтанова царства включает в себя избу, сени, ворота, дворец, базар, город, ограду, за которой для жителей начинается «бездна». Тем не менее, старый дед знает, что за оградой есть похожие миры-социумы. В своей сказке о лесных жителях он представляет их иерархию: медведь-боярин, воевода-волк, торговец-бобр, кунец-стрелец и другие. Реальность существования животного царства показывается за счёт внимания к его социальным действиям – войне с птичьим царством из-за старого лаптя, в чём многие исследователи усматривают аллегорию на жизнь Салта-

нова царства. Социум Салтанова царства представлен не менее подробно: нянюшки, мамушки, стражники, дьяки, дума, судьи, Повариха, Ткачиха, сватья баба Бабариха и народ-пустозвон. Концепт *социума* раскрывается во временном плане за счёт различных социальных действий, что выражается в словах – расправа, смута, бунт, крамола, титулы, награда, закон, право.

Концепт *времени* подчёркивается посредством расширения родственных связей: от обычного семейного окружения в виде матушки, бабушки, сестрицы, тетушки, мужа, жены до династического древа: сыновья, внуки, правнуки. Также предлагается и другая ипостась родства – сирота. Время измеряется уже в масштабах жизни государства и государей: часы, дни, месяц, тридцать лет, сто лет, «при покойничке царе Горохе». С приходом трёх сестёр во дворец Салтана быт заполняет собой всё пространство, причём составными элементами еды и предметами кухонного обихода: опара, маслице, корм, чан и другие. Процессуальное начало подчёркивается результативностью труда: полотно, яства, шутки, проказы, сказка, ковры, узор, песня.

Сакральное, религиозно-нравственное начало раскрывается в таких понятиях, как молитва, Бог, судьба, доля, память, честь, диво, лихо, беда, смерть. В музыке концепт *сакрального* получает наиболее детализированное воплощение при помощи контраста противопоставления. В первом действии мы встречаемся с тремя вариантами воплощения ритуала молитвы: квази-молитвы в устах Бабарихи, молитвы-благопожелания народа, молитвы-просьбы-обращения к волне Милитрисы.

Итак, действующими литературными концептами в первом действии стали концепты *социума*, *времени*, *быта*, *сакрального*, тогда как в музыке наиболее значимым становится концепт *сакрального* благодаря детализации его значе-

ний через различные варианты молитвы. В итоге во второй половине I действия структура концептуального пространства перестраивается: концепт *сакрального* постепенно выдвигается композитором на первый план, подчиняя себе концепты *пространства* и *времени*, становясь во второй половине I действия смысловым центром.

Во втором действии с прибытием Милитрисы и Гвидона на остров Буян структура концептуального пространства оперы существенно меняется. В либретто на первый план выдвигается концепт Природы. Он раскрывается через подробное описание стихийных сил острова Буяна, растений, насекомых, птиц: ветер, волны, зыбь, туча, воздух, туман, солнце, месяц, звёзды, небо; дуб, травка, цветок, травы; мотыльки, крылышки, Лебедь-птица. Музыка словно иллюстрирует содержание стихов А.С. Пушкина, предваряющих вступление. Первоначально в них усилена вертикальная координата, переданная посредством зеркальной симметрии: звёзды – волны, туча – бочка:

*В синем небе звёзды блещут,
В синем море волны плещут,
Туча по небу идёт,
Бочка по морю плывёт...*

В музыке вместе с пространственностью звуковой материи, создаваемой фигурациями, раскрыта и горизонтальная координата, выраженная в процессуальном глаголе «плывёт». Музыкальная картина представлена от имени единственного свидетеля происходящего – неба. Выбранная композитором точка зрения «с птичьего полёта» предопределяет смену темпа с Allegro на Maestoso, 2/4 на более глубокое и длительное дыхание размера 3/2. Широта, мрачность, зловещая сила простора морской стихии создаётся за счёт погружения фигураций в диапазон большой и малой октав, которым словно противостоят октавные «всплески», слышащиеся то в третьей, то во второй октаве. А. Соловцов пишет: «Замечательно

по простоте, остроумию и «наглядности» звуковое изображение плавающей бочки. Слушая эту музыку, так легко представить себе тяжёлую бочку, неуклюже покачивающуюся на волнах» [7: 266]. На наш взгляд, определяющую роль в описании морского путешествия играют образы не столько средства передвижения, сколько пространства и времени, высвеченные сквозь образ природы (моря).

На протяжении вступления несколько раз меняются фактурные рисунки, что, на наш взгляд, показывает длительность морского странствия через изменение описания моря. К широкой амплитуде фигураций присоединяется секундовое покачивание секстолей, живописание стихии становится более камерным, что, возможно, связано с передачей ощущений путешественников, находящихся в бочке. Наше предположение подтверждается тем, что перед этим разделом на фоне хоральных аккордов проходит хроматический спуск, охватывающий около октавы. Интонационно звуковысотная линия мелодии близка интонациям темы судьбы, выражающим боль и страдание царицы, завершающим первое действие (5 т. до ц. 98). Мягкое движение секстолей создаёт ассоциацию с лёгким бризом (ц. 98), затем на фоне фигурационных переливов, вновь передающих описание волнующейся стихии, проходит тема бочки, представленная в малосекундовых подъёмах и ниспаданиях октав (ц. 99). Средний раздел инструментального вступления иллюстрирует дальнейшее содержание стихотворения, приведённого в качестве программы:

*Словно горькая вдовица,
Плачет, бьётся в ней царица;
И растёт ребёнок там,
Не по дням, а по часам.*

На фоне фигураций, олицетворяющих движение моря, звучат ниспадающие малосекундовые октавные ходы, прерывающиеся паузами (ц. 100), звучавшие в своё время на слова царицы «Ах, в глазах

всё потемнело...», олицетворяющие концепт *судьбы*. Примечательно, что эти же интонации будут иллюстрировать во втором действии в партии Милитрисы описание чужой сторонюшки. В дальнейшем, во вступлении ко второму действию, внимание обращается на царевича. Это самые светлые, умиротворённые фрагменты вступления. Сначала его тема проходит у кларнета (4 т. до ц. 101), а через некоторое время у трубы. Изменение тембра инструмента на более звучный, яркий ассоциативно росту ребёнка за время путешествия. Завершается вступление повторением материала, имитирующего лёгкий бриз. Таким образом, в стихотворении сквозь описание моря просвечивает концепт *пространства*, в музыке же, через акцентуацию различных вариантов движения моря композитором показывается также и временная координата. Появление нисходящих малосекундовых интонаций, прерывающихся паузами, связывается нами с концептом *судьбы*, а октавные ходы с интервалом малой секунды – с темой бочки или концептом *странствий*. В результате, уже и в стихотворном, и музыкальном вступлении концепты *природы* (выступает в значении априорных основ бытия – пространства и времени), *судьбы* и *странствий* сплетаются в единую систему координат, которая затем будет раскрываться во втором действии оперы.

Итак, во вступлении ко второму действию концепты *пространства* и *времени*, данные в литературной программе, функционально приравниваются к концепту *природы* – морю. Концепты *пространства* и *времени* дополняются концептом *природы*. Природа в таком контексте становится символом высшего начала, некоего «всевидящего ока».

С тех пор, как происходит превращение «пустого, непривального» острова в «город новый со дворцом», как Милитриса и Гвидон видят на холме ограду, стены, маковки церквей, ворота, слышат

звон колоколов и выстрелы, в концептуальном пространстве на первый план выдвигается концепт *сакрального*, раскрывающегося в виде дива, чуда. Концепт *сакрального* функционирует по типу притягивания значений других концептов, образуя музыкально-ассоциативные ряды: диво – превращение и т.д. В итоге, перед нами обозначилась следующая система координат концептуального пространства второго действия: *природа/пространство и время, сакральное, социум, человек, странствия*.

В первой картине третьего действия наиболее существенными оказываются три концепта: концепт *странствия* (образ корабля), концепт *пространства-времени* и концепт *сакрального*. С приездом корабельщиков в Салтаново царство пространство вновь сужается: пристань, дно, град, дворец, терема, сады, дом, окошко, двор. Вновь слушатель попадает в кухонное бытописание: стол, яства, угощение, калачи, печи, кади, бочки, кладовые и т.п. Итогом пространственного сжатия становится акцентуация таких точек человеческого тела, как бровь и глаз, куда жалит зловредных тёток шмель, тем самым, сужая и без того их скромное восприятие мира.

В первой картине четвёртого действия корабельщики подробно обрисовывают чудеса царства Гвидона: превращение пустого острова в город, полный жизни; белку, поющую песенки и грызущую драгоценные орешки; тридцать три богатыря – великанов подводного царства, несущих военную службу у князя. Однако музыкально все эти чудеса описаны весьма традиционно, причём музыка имеет иллюстративный характер.

В IV действии также значим концепт *пространства-времени*, представляемый через описание города Леденца и его жителей: город, кремль, терем, палаты, держава; сто бояр, челядь, трубачи, народ. О значимости пространственной координаты говорит

сравнительно-сопоставительная степень, незримо присутствующая в литературном описании: даль, остров, край земли, в мире, со всех сторон, простор, воздух, земля, свет, флот царя Салтана. Музыка иллюстрирует содержание литературного концепта *социума* – фанфарами труб и звучанием славильного хора. Тем не менее, исходя из дальнейшего содержания IV действия, представляется, что концепт *сакрального* постепенно выходит на авансцену, подчиняя себе действие других концептов.

Примечательно, что концепт *сакрального* «вызревает» в недрах онтологических категорий пространства и времени. В первом действии концепт *судьбы* – один из составляющих концепта *сакрального* связан с морским путешествием главных героев, освоением нового пространства с прибытием на остров Буян и детализированным описанием природы. В третьем действии концепт *превращения* князя Гвидона в шмеля обусловлено действием концепта *пространства* – пересечь море и увидеть батюшку. Желанию «вернуть всё на круги своя» подчинено действие концептов *загадки* и *превращения* в четвёртом действии оперы. Таким образом, концепты Пространства и Времени даже «исчезая» с авансцены воздействуют на другие концепты, через свои функции: инверсии, контрапункта, приращивания смыслов по принципу ассоциаций.

Последнее обуславливает то, что структура концептуального пространства отличается от композиции оперы. Иногда структура действующего концепта захватывает следующее формально отделённое от предыдущего действие. Нами установлено, что существование одного концепта обычно связано с определённой позицией автора-наблюдателя и типом драматургии. Так, в прологе действие концепта *пространства-времени* с входящими в его структуру концептами *социума*

и *быта* обуславливают внешнюю позицию автора-наблюдателя и преобладание комического. Включение в конце I действия концепта *сакрального* содействует выбору совпадения позиций автора и персонажа и субъективности трактовки происходящего в повествовании «от первого лица». Это определяет концентрированность на описании жизни одного героя – Милитрисы, преобладание монологов и модуляцию комического типа драматургии в драму. Доминирование концепта *сакрального* в третьем и четвёртом действии, а также действие на втором плане концептов *пространства-времени* и *быта* обуславливает подвижную точку зрения наблюдателя от панорамного видения – точки зрения «птичьего полёта» до оценки событий от лиц разных участников действия: шмеля-Гвидона, тёток, Бабарихи, корабельщиков, а затем в IV действии царя Салтана. Этот полилог в III и первой половине IV действия создаёт предпосылки обращения к эпическому типу драматургии.

Действие концептов *пространства* и *времени* в масштабах творчества композитора создаёт общность в описании природных образных сфер, на фоне которых разворачиваются события опер Н.А. Римского-Корсакова – образов водной, воздушной субстанций, образов леса. Родство интонаций, свойственное для образов этих природных сфер, распространяется и на связанные с ними персонажи: похожесть интонационных партий отличает Волхову Лебедь-птицу, Снегурочку и Февронию и ряд других образов. В итоге, изучение механизма образования концептуальных структур при помощи исследования феномена рассредоточенного тематизма выявляет индивидуально-авторские концепты и средства их воплощения в музыке, тем самым, раскрывая авторское концептуальное пространство и принципы его организации.

Примечания:

1. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста. М.: Флинта, 2007. 520 с.
2. Мозгот С.А. Феномен дуализма в организации концептуального пространства ранних «волшебных» опер Н.А. Римского-Корсакова // Вестник Адыгейского государственного университета. 2009. № 2. С. 243-249.
3. Кубрякова Е.С. Категоризация мира: пространство и время (вступительное слово) // Категоризация мира: пространство и время. М.: Рипол-классик, 1997. 242 с.
4. Валькова В. Музыкальный тематизм и мифологическое мышление // Музыка и миф. Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1992. Вып. 118. С. 40-61.
5. Цуккерман В. О музыкальной речи Н.А. Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 2. С. 34-47.
6. Петрушевич Ю.Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова: автореф. дис ... канд. иск. М., 2008. 27 с.
7. Соловцов А.А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984. 400 с.

References:

1. Bolotnova N.S. Philological analysis of the text. M.: Flinta, 2007. 520 pp.
2. Mozgot S.A. The phenomenon of dualism in organizing conceptual space of N. A. Rimsky-Korsakov's early «magic» operas // The Bulletin of the Adyghe State University. 2009. № 2. P. 243-249.
3. Kubryakova E.S. The world categorization: space and time (introductory word) // The world categorization: space and time. M.: Ripol-classic, 1997. 242 pp.
4. Valkova V. The musical thematism and mythological thinking // Music and myth. The works of GMPI named after the Gnesins. 1992. Issue. 118. P. 40-61.
5. Tsukkerman V. On Rimsky-Korsakov's musical speech // Musical and theoretical essays and sketches. M.: Sov. kompozitor, 1975. Issue 2. P. 34-47.
6. Petrushevich Yu.Yu. Archetype tunes in Rimsky-Korsakov's operas: Dissertation abstract for the Candidate of the Arts degree. M., 2008. 27 pp.
7. Solovtsov A.A. Nicolai Andreevich Rimsky-Korsakov. M.: Muzyka, 1984. 400 pp.