

РАЗНОЕ: СООБЩЕНИЯ, ДИСКУССИИ, РЕЦЕНЗИИ  
MISCELLANEOUS: MESSAGES, DISCUSSIONS, REVIEWS

УДК: 18:782.1:801.6:82-293

DOI: 10.18413/2408-932X-2024-10-1-1-0

Зюганова С. К.

«Сказка о царе Салтане» у А.С. Пушкина  
и Н.А. Римского-Корсакова (опыт сравнения)

Белгородский государственный национальный исследовательский университет,  
ул. Победы, д. 85, г. Белгород, 308015, Россия; [sophyzuganova@gmail.com](mailto:sophyzuganova@gmail.com)

**Аннотация.** В статье представлен опыт сравнения «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина и оперы Н.А. Римского-Корсакова, написанной вослед пушкинской сказки по либретто В.И. Бельского. Обосновывается, что пушкинская сказка с её высокой «мерой сказочности» (К. Аймермахер), «сказка вдвойне» (Д.Н. Медриш), с герменевтической адекватностью представлена в музыкальных восприятиях, истолкованиях и творческом развитии у Н.А. Римского-Корсакова. Уточняются звуко-символические, ритмо-метрические, стилистико-синтаксические, ладо-гармонические и иные смысловые переключки, которые происходят между двумя произведениями и дают понимание их общей «меры сказочности». Внимание также уделяется смысловым преобразованиям художественно-исторического понятия времени у Пушкина и Римского-Корсакова на примере оперной оркестровой интермедии «Полет Шмеля». Сравнительный анализ двух произведений в перспективе позволяет выявить некоторые общие места.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин; Н.А. Римский-Корсаков; В.И. Бельский; «Сказка о царе Салтане»; мера сказочности; «сказка вдвойне»; время в произведении

**Для цитирования:** Зюганова С. К. «Сказка о царе Салтане» у А.С. Пушкина и Н.А. Римского-Корсакова (опыт сравнения) // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2024. Т. 10. № 1. С. 120-130. DOI: 10.18413/2408-932X-2024-10-1-1-0

"The Tale of Tsar Saltan" by A. S. Pushkin  
and N. A. Rimsky-Korsakov (some comparisons)

S. K. Zyuganova

Belgorod State National Research University,  
85 Pobedy St., Belgorod, 308015, Russian Federation; [sophyzuganova@gmail.com](mailto:sophyzuganova@gmail.com)

**Abstract.** The article presents the experience of comparing A.S. Pushkin's The Tale of Tsar Saltan and N.A. Rimsky-Korsakov's opera written after Pushkin's fairy tale based on the libretto by V.I. Belsky. It is substantiated that Pushkin's fairy tale with its high "Märchenhaftigkeit" (measure of fairy tale) (K. Eimermacher), "fairy tale twice"

(D.N. Medrish), with hermeneutic adequacy is presented in N.A. Rimsky-Korsakov's musical perceptions, interpretations and creative development. Sound-symbolic, rhythmometric, stylistic-syntactic, ludo-harmonic and other semantic overlaps that occur between the two works and give an understanding of their common "measure of fairy tale" are clarified. Attention is also paid to the semantic transformations of Pushkin's art-historical concepts of time in the opera orchestral interlude "The Flight of the Bumblebee". A comparative analysis of the two tales definitely reveals some common ground in the overall research perspective.

**Keywords:** A.S. Pushkin; N.A. Rimsky-Korsakov; V.I. Belsky; "The Tale of Tsar Saltan"; measure of fairy tale; "fairy tale twice"; artistic time

**For citation:** Zyuganova S. K. (2024), "The Tale of Tsar Saltan by A. S. Pushkin and N. A. Rimsky-Korsakov (some comparisons)", *Research Result. Social Studies and Humanities*, 10 (1), 120-130, DOI: 10.18413/2408-932X-2024-10-1-0-1-0

Если рассматривать пушкинские сказки в их циклическом единстве, как предлагает В.С. Непомнящий (Непомнящий, 1987), то в самом его начале следовало бы представить «Сказку о царе Салтане...». Именно в этой сказке создается «на глазах у читателя весь этот богатый сказочный мир, со всеми его обитателями и чудесами, создается – заново, первоначально» (Медриш, 1995: 96). Это «богатство сказочного вымысла» (Сапожков, 1987: 7), которое ярко запечатлевается в этой сказке, задает высокую «меру сказочности» («Märchenhaftigkeit» по слову К. Аймермахера (Eimermacher, 1987: 98-99)). Сказка имеет уникальную смысловую насыщенность, или, как писал Д.Н. Медриш, «"Царь Салтан" – сказка вдвойне» (Медриш, 1995: 95). В своей сказке А.С. Пушкин соединяет в единое целое два фольклорных сюжета: «о невинно гонимой жене» и «о вещице, способствующей победе своего суженого»

(Медриш, 1995: 96), хотя в народном творчестве эти две сюжетные линии никак не переплетаются. Пушкин их соединяет и получает нечто большее, «не просто сумму», – «каждый из героев стал счастлив и "по горизонтали" <...>, и "по вертикали"»; «радость умножается на радость» (Медриш, 1995: 96).

Настроение «сказки вдвойне» и умножаемой надвое радости вполне перенес в свою оперу Н.А. Римский-Корсаков. Двойственность, как «основной структурообразующий принцип» (Медриш, 1995: 96), предстает не только в либретто оперы В.И. Бельского, но и в музыке. В сценах оперы очень часто происходит переход в параллельные тональности, слышны переключки музыкальных инструментов и голосов. Основной же мотив, который протянулся красной нитью через всё произведение, складывается на основе мажорного наклонения (G dur, D dur, As dur и т. д.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Музыка Николая Андреевича легла в основу многих последующих композиторских репрезентаций пушкинской сказки. Так, например, замечательный мультипликационный фильм «Сказка о царе Салтане» 1984 г., музыку к которому написал М.А. Мерович (советский и российский композитор, автор музыки ко многим советским мультфильмам и кинокартинам для юношества), содержит большое количество фрагментов из оперы Н.А. Римского-Корсакова (Сказка о царе Салтане / И.П. Иванов-Вано, Л.И. Мильчин. Москва: Союзмультфильм, 1984.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=E3sfXHRoyEI> (дата обращения 27.02.2024)). В художественном фильме-сказке «Сказка о царе Салтане» 1966 г. слышны отголоски оперной музыки Римского-Корсакова, которые особенно уточнены и изменены Г.Н. Поповым (представителем советского музыкального авангарда) (Сказка о царе Салтане / А.Л. Птушко. Москва: Мосфильм, 1966. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=f0Sfwa9VqT8> (дата обращения 27.02.2024))

Примечательно, что сказка А.С. Пушкина написана бодрым четырехстопным хореем, в котором есть неполная стопа (отсутствует последний безударный слог); рифма же имеет параллельную структуру, что создает некоторое хороводное ощущение.

«...Только вымолвить успела,  
Дверь тихонько заскрыпела,  
И в светлицу входит царь  
[неполная строка],  
Стороны той государь [неполная строка].  
Во всё время разговора  
Он стоял позадь забора;  
Речь последней по всему  
[неполная строка]  
Полюбилася ему [неполная строка] ....»  
(Пушкин, 1905: 4)

Что касается либретто В.И. Бельского, этой строфы в нем нет; однако оно также имеет стихотворную форму с параллельной рифмовкой, сохраняется хорей, встречается и ямбический стих для более четкой передачи характеров и настроений; происходят характерные лексические замены. Таково, например, появление Царя в светлице:

«... (сам с собой)  
Речи младшей по всему [неполная строка]  
Любы сердцу моему [неполная строка].  
(к Младшей сестре)  
Здравствуй, красная девица!  
Коли так, то будь царица  
И для батюшки-царя [неполная строка]  
Ты роди богатыря [неполная строка]...»  
(Бельский, 1900: 5)

У А.С. Пушкина мы находим:

«...Речь последней по всему  
Полюбилася ему.  
“Здравствуй, красная девица”,  
Говорит он “будь царица,  
И роди богатыря  
Мне к исходу сентября...»  
(Пушкин, 1905: 4)

Видна лексическая замена у В.И. Бельского: «речь последней» он изменил на «речи младшей». Благодаря этому происходит уточнение образа сестры: нейтральная ударная гласная в «последней» преобразуются в широкую, «теплую» гласную «младшей»; смягчает, делает более пластичным этот образ и множественное число «речей».

Либретто очень красочно передает характеры персонажей, однако же большую смысловую нагрузку несет музыка Н.А. Римского-Корсакова. Конечно, каждый образ не предстает перед зрителем со своим определенным лейтмотивом, зато гармоническая структура выразительно передает события и настроения действующих лиц в определенный момент. Так, например, образ Царя Гвидона чаще всего предстает в тональности фа мажор (F dur) (рис. 1 и 2).

Рассмотрим подробнее музыкальное представление пушкинской сказки Н.А. Римским-Корсаковым. Ритм меняется композитором в зависимости от хода событий и их устройства. Так, например, в увертюре оперы размер двудольный, что соответствует хорею в пушкинском стихосложении.



Рис. 1. III действие (1 картина), ария «Ветер по морю гуляет», вступление<sup>1</sup>  
Fig. 1. Act III (1 scene), aria “The wind walks on the sea”, introduction



Рис. 2. II действие, сцена и дуэт «Ах, как славно! Мы на воле», вступление<sup>2</sup>  
Fig. 2. Act II, scene and duet “Oh, how nice! We are free”, introduction

По ходу развития событий размер меняется на трехдольный и четырехдольный, и эти переходы передают время и динамику настроения в опере. Что же касается тональности, она тоже не постоянна; при этом в большей части оперы сохраняется мажорное наклонение (G dur, D dur, As dur и т. д.).

Изначально образ Царицы Милитрисы предстает отчетливо в прологе в сцене трёх сестер (Римский-Корсаков, 1932: 17-19). Партия старшей сестры написана в двудольном размере, что абсолютно соответствует хорю, в темпе *rosso meno mosso*, что переводится как «чуть менее по-

движно». Отчетливое и вместе с тем ограниченное ближайшим кругом своих интересов положение старшей сестры в семье композитор хорошо передает, обращаясь к тональности соль мажор (G dur) (Schubart, 1806: 380). Проскальзывающий ми минор (e moll) (Schubart, 1806: 380), с его гедонистическим настроением, указанием на радость, получаемую от наслаждений, проясняет то, чему на самом деле предана старшая сестра. Партия средней сестры также написана в двудольном размере, здесь предлагается тональность ми-бемоль мажор (Es dur) (Schubart, 1806: 378), с переходом в до минор (c moll). Такое сочетание передает

<sup>1</sup> (Римский-Корсаков, 1932: 151)

<sup>2</sup> (Римский-Корсаков, 1932: 109)

настроение сокровенного диалога и тоски большой любовью души (Schubart, 1806: 377). И, наконец, партия младшей сестры написана в четырехдольном размере; здесь уже отсутствуют восьмые ноты, которые можно было видеть в партиях старших сестер, с их земной суетой; теперь мы видим *dolce espressivo e cantabile* – мягко, насыщенно и певуче, именно так, как должна выглядеть партия будущей царицы. Партия написана в тональности ля-бемоль мажор (As dur), которая передает настроение смерти и осуждения (Schubart, 1806: 378).

Образ Царицы в I действии в сцене «Что-то сердце мне щемит...» (Римский-Корсаков, 1932: 54) уже написан в тональности соль мажор (G dur), с характерной ритмической интонацией верности, или верной любви (Schubart, 1806: 380); здесь уже нет дополнительных переходов в параллельную тональность, что показывает постоянство, достоверность этой любви. Как и в предыдущем рассматриваемом фрагменте, здесь образу Милитрисы соответствует сдержанный метр, который удостоверяет ее царское положение. А вот либретто передает несомненно меланхолическое настроение: в этом фрагменте интонация идет вниз, строки заканчиваются на узкую гласную и не закрыты (заметим, что у А.С. Пушкина этих строк нет):

«...Что-то сердце мне щемит;  
Видно, мне беда грозит...»  
(Бельский, 1900: 13)

Такое же настроение встречается и во II действии в арии Милитрисы «Уж как царь жену любил» (Римский-Корсаков, 1932: 127-129): все те же нисходящие узкие гласные и все тот же соль мажор (G dur) (Schubart, 1806: 380). Однако здесь есть некоторая переключка двух тональностей и двух поэтических настроений. Из соль мажора (G dur) партия переходит в си мажор (H dur), а узкие гласные сменяются на ши-

рокие, что усиливает смысловую интонацию сердечности (это показывает и тональность) (Schubart, 1806: 378), но с некоторым теплым, щемящим сердце тоном:

«...Уж как царь жену любил,  
на руках её носил;  
целых долгих три недели  
миловались мы сидели.  
(переход из тональности соль мажор  
в си мажор)

Вдруг нагрязнула война,  
и осталась я одна.

Солнце скрылось ясное,  
стало время ненастное,  
где ты, свет?

(переход в предшествующую тональ-  
ность соль мажор)...»  
(Бельский, 1900: 26); у А.С. Пуш-  
кина этой строфы нет)

Из поэтико-музыкального анализа образа Царицы Милитрисы мы видим его царственные смыслы, которые задаются метром партий, – ее пронзительную, трепетную любовь и к царю, и к своему сыну.

Образ Царя Салтана в первый раз предстает в прологе, сцене «Речи младшей по всему...» (Римский-Корсаков, 1932: 20-23). Царь сразу же появляется в *moderato alla marcía* – умеренно маршеобразно, и такой темп задает настрой, с каким должно обращаться к царской особе. Тональность до мажор (C dur) показывает чистоту намерений Салтана (Schubart, 1806: 377), а переход в тональность ля мажор (A dur) (Schubart, 1806: 379) – тональность осуждения – проясняет на музыкальном уровне текст либретто, где заметны в большом количестве узкие гласные (в части обращения к младшей сестрице), а после (при обращении к старшим сестрам) видно преобладание нейтральных гласных. Заканчивается все опять узкими гласными, что показывает отношение Царя к старшим сестрам. В этом фрагменте В.И. Бельский немного изменил текст А.С. Пушкина:

«...Здравствуй, красная девица!  
Коли так, то будь царица  
И для батюшки-царя  
Ты роди богатыря...  
Тут уж нечего годить:  
Мне не пиво ведь варить,  
Не приданое готовить!  
Мне ли будешь прекословить?  
Снаряжайся во дворец  
И сейчас же под венец!  
Вы ж, голубушки-сестрицы,  
Выбирайтесь из светлицы,  
Поезжайте вслед за мной,  
Вслед за мной и за сестрой.  
Будь одна из вас ткачиха,  
А другая – повариха!..»  
(Бельский, 1900: 5-6)

Заметно, что В.И. Бельский снимает иронию А.С. Пушкина: исчезает невероятный срок, к которому следует родить богатыря, но при этом нарастает царская повелительная интонация в обращении («мне ли будешь прекословить» и т. д.). С развитием событий образ Царя претерпевает изменения. В III действии во второй картине в сцене «Эй, вы гости, господа!» (Римский-Корсаков, 1932: 177). Царь представлен в тональности фа мажор (F dur) в умеренном темпе; после переключек голосов, которые создавали атмосферу шумного пира, партия Салтана звучит величественно. Выбранная тональность лучше всего передает эту атмосферу, потому что фа мажор (F dur) имеет эмоционально-смысловое настроение почтительности и покоя (Schubart, 1806: 377). И здесь В.И. Бельский меняет ход событий сказки: у А.С. Пушкина корабельщики трижды наносят визит Царю, а в либретто этот значимый сказочно-циклический повтор преобразуется в сюжетную линию. Сразу же после встречи с корабельщиками Царь Салтан отправляется навестить Гвидона. И уже в IV действии в сцене «Расскажи, как поживаешь?» (Римский-Корсаков, 1932: 243-248) мы видим диалог между сыном и отцом. Диалог начинается в тональности соль мажор (G dur), который выражает теплые чувства во время знакомства

«...«Здравствуй, красная девица, –  
Говорит он, – будь царица  
И роди богатыря  
Мне к исходу сентября.  
Вы ж, голубушки-сестрицы,  
Выбирайтесь из светлицы,  
Поезжайте вслед за мной,  
Вслед за мной и за сестрой:  
Будь одна из вас ткачиха,  
А другая повариха»...»  
(Пушкин, 1905: 4)

Царей (Schubart, 1806: 380). А вот ария Салтана, которая следует сразу же после момента знакомства, уже идет в ля-бемоль мажоре (As dur) – лирическом и печальном (Schubart, 1806: 378). Либретто показывает нам, с каким трепетом он вспоминает свою жену, которая «ворковала», «опускала», «бела», «мила» и т. д.:

«...Наградил нас Бог женой,  
Не сыскать другой такой.  
Речи тихо ворковала!  
Очи долу опускала,  
И румяна, и бела,  
И обычаем мила...»  
(Бельский, 1900: 48); у А.С. Пушкина этой строфы нет).

Большое количество широких гласных показывает, как Царь любил свою Царицу, а музыкальная часть – как Салтан корил себя в душе за то, что случилось с ней. После этой части идет небольшое отступление с изменением тональности, но вскоре все опять возвращается в ля-бемоль мажор (As dur), и текст с узкими и нейтральными гласными воплощает грусть и тоску произошедших событий (Schubart, 1806: 378). А слова «каюсь», «маюсь» указывают на некоторое неведомое будущее.

«...Каждый день я в этом каюсь,  
Долгу ночь с тоскою маюсь,  
Но былого не вернёшь,  
Хоть слезами изойдёшь!..»  
(Бельский, 1900: 48)

Этой части нет в сказке А.С. Пушкина. Опера же Н.А. Римского-Корсакова нам помогает прочувствовать всю боль, которую испытывает Царь Салтан. И конечно, этому содействует либретто В.И. Бельского.

Еще одной яркой сценой, описывающей характеры Царя Салтана и Царицы Милитрисы, является их встреча. У А.С. Пушкина описание этой встречи очень короткое, но с некоторой эмоционально-смысловой пульсацией, благодаря параллельной рифмовке и словам, которые «запускают» это сердце («ретивое», «занялся», «залился»):

«...Царь глядит – и узнает...  
В нем разыграло ретивое!  
“Что я вижу? что такое?  
Как!” – и дух в нем занялся...  
Царь слезами залился,  
Обнимает он царицу,  
И сынка, и молодницу...»  
(Пушкин, 1905: 20)

А в оперной партии этой сцены чувство вновь разыгравшего сердца передают восьмые ноты, которые при умеренном темпе, *andante*, очень тонко передают это ощущение. Часть написана в тональности ми мажор (E dur) (Schubart, 1806: 379), то есть в настроении радостного наслаждения или полного восторга, – именно такое чувство вызывает сцена этого дуэта. Здесь нет никаких переходов в параллельные тональности, поэтому можно с уверенностью говорить об истинности передаваемых чувств.

Образ же Царя Гвидона впервые встречается во II действии сцене «Ах, как славно! Мы на воле!» (Римский-Корсаков, 1932: 109-114). Начинается ария в спокойном фа мажоре (F dur) (Schubart, 1806: 377),

что соответствует настроению Гвидона. Однако уже в этой части есть переход в параллельную тональность ре минор (d moll) – так дает о себе знать женственная меланхоличность (Schubart, 1806: 377), и именно с таким настроением выступает перед нами Царица. Но это не вся тональная «двойственность» этой сказочной арии. Позже партия Гвидона переходит в ре мажор (E dur), с триумфальным настроением (Schubart, 1806: 379), а вот партия Милитрисы переходит в си минор (h moll) – в настроение спокойного ожидания своей судьбы (Schubart, 1806: 378). Темп же в данной части ускоряется, переходит в режим *allegro*, что передает готовность будущего царя ко всему. Благодаря этому темпу можно прочувствовать юношеское бесстрашие перед переменами, свойственное Гвидону, что отражает и текст либретто. В партии Царицы мы видим широкие («чужая», «слезами») и нейтральные («встреть», «умереть») гласные, и эти звуки будто бы кричат о переживаниях, которые захлестнули Милитрису:

«...Ох, сторонущка чужая,  
Вся слезами политая!  
Станных ты прими и встреть,  
Ох, не дай нам умереть...»  
(Бельский, 1900: 23; у А.С. Пушкина этой строфы нет)

В партии Гвидона преобладают нейтральные звуки («воле», «поле», «целый», «кругом», «зеленый», «холмом»), которые передают его спокойную уверенность и готовность к действию:

«...То-то будет жизнь на воле,  
Целый день в широком поле,  
Море синее кругом,  
Дуб зелёный над холмом.  
Знаешь, мама! Бог-то Бог,  
Только будь и сам не плох...»  
(Бельский, 1900: 24); у А.С. Пушкина этой строфы нет)

В арии «Ветер по морю гуляет» (Римский-Корсаков, 1932: 151-154) (III действие 1 картина) Царь Гвидон изначально представлен в тональности фа мажор (F dur), передающей почтительность и спокойствие (Schubart, 1806: 377) в темпе dolce (мягко). Либретто также передает это настроение: преобладают нейтральные и широкие гласные. После отплытия купцов тональность меняется на ля-бемоль мажор (As dur) с некоторым назидательным эмоционально-

«...Если б знал он, как Гвидон  
Целый день, душой печальный,  
Ищет взором берег дальний,  
Но желанная страна  
Неприметна, невидна...  
Нету мочи, сердце просит,  
Так и тянет и уносит,  
Так и манит лоно вод...»  
(Бельский, 1900: 31)

Образ Гвидона в 1 картине IV действия (Римский-Корсаков, 1932: 202-207) начинается в тональности соль мажор (G dur), выражающий нежные и теплые чувства (Schubart, 1806: 380). Текст В.И. Бельского меланхолично-нейтрален, в нем преобладают нейтральные ударные гласные («ночь», «новой», «хорош», «любовью», «разгорелся»), хотя есть вкрапления и узких, и широких, которые еще больше подчеркивают опечаленное состояние Гвидона. В сказке А.С. Пушкина нейтральные испытывают на себе влияние узких гласных, которые придают переживанию особую глубину:

«...Князь у синя моря ходит,  
С синя моря глаз не сводит...»  
(Пушкин, 1905: 15)

После появления Царицы Лебедь тональность меняется на си-бемоль мажор (B dur), появляется настроение надежды на счастье (Schubart, 1806: 377), а после, при описании желанной невесты, тональность переходит в ля мажор (A dur) – провозглашается чистая любовь (Schubart, 1806: 379).

смысловым строем (Schubart, 1806: 378). В аккомпанементе появляются триольные аккорды, преумножающие это настроение. В тексте начинают преобладать узкие гласные («просит» и «уносит») – Гвидон здесь жаждет встречи. Эту часть интересно рассматривать, сравнивая текст В.И. Бельского и А.С. Пушкина, поскольку пушкинский Гвидон далеко не так оптимистичен и страстен, порывист, как Гвидон либреттиста:

«...Гости в путь, а князь Гвидон  
С берега душой печальной  
Провожает бег их дальний...»  
(Пушкин, 1905: 9)

После следует ля минором (a moll) – настроение благочестия и нежности (Schubart, 1806: 378). Эта быстрая смена тональностей, а также размеров, передает сердечные переживания, которые вызывает будущая жена у Гвидона. И благодаря этому Царь предстает не спокойным и мудрым правителем, а пылким юношей. Характеризуется текст, преобладанием широких гласных, что говорит о сердечной радости при описании невесты. А такие слова как «затмевает», «освещает», «звезда», «величава», «пава» создают чудесный образ:

«...Днём свет Божий затмевает,  
Ночью землю освещает,  
Месяц под косою блещит,  
А во лбу звезда горит,  
А сама-то величава,  
Выступает, словно пава,  
Сладку речь-то говорит  
Словно реченька журчит...»  
(Пушкин, 1905: 18)

Царевна Лебедь впервые появляется в 1 картине II действия (Римский-Корсаков, 1932: 121-123) после того, как её освободил



Гвидон. В ариозо Царевны Лебедь нет перехода в параллельную тональность, вся партия написана в соль мажоре (G dur) (Schubart, 1806: 380), которая передает нежное и теплое чувство благодарности. В этой партии слышна речь, которая «словно реченька журчит», что возможно благодаря тексту и длинным залегованным нотам, которые плавно переходят друг в друга.

«...Утро ночи мудреней, –  
Будь покоен, не жалея,  
Что стрела пропала в море:  
Это горе всё не горе...»  
(Бельский, 1900: 25)

Слова «мудреней», «покоен», «жалей» помогают прочувствовать тягучесть, усиленную музыкальной частью.

Эта своего рода музыкально-речевая альтернатива неспешности поэтического высказывания у А.С. Пушкина:

«...Не тужи, что за меня  
Есть не будешь ты три дня,  
Что стрела пропала в море;  
Это горе – все не горе.  
Отплачу тебе добром,  
Сослужу тебе потом...  
Век тебя я не забуду»  
(Пушкин, 1905: 7)

Следующее появление Лебеди происходит в 1 картине III действия (Римский-Корсаков, 1932: 154-157). Эта сцена написана в тональности ля-бемоль мажор (As dur), которая передает настроение осуждения (Schubart, 1806: 378). Однако в тексте описаны другие чувства действующего лица. Слова с широкими гласными «прекрасный», «ненастный» и «опечалился» передают чуткость и взволнованность героини. После действие резко меняется на тональность ре мажор (D dur) с характером триумфа (Schubart, 1806: 379) и так же быстро переходит в си-бемоль мажор (B dur) (Schubart, 1806: 377), показывая радость осознания и надежду на лучший мир.

Это настроение подтверждает текст либретто, в котором «послушай», «полететь», «хочешь» передают спокойствие и решимость Царевны Лебеди:

«...Вот в чем горе!  
Ну, послушай: хочешь в море  
Полететь за кораблем?  
Оберну тебя шмельём...»  
(Бельский, 1900: 32)

Следующее яркое появление Царевны Лебедь происходит в 1 картине IV действия (Римский-Корсаков, 1932: 204-211), именно здесь происходит превращение героини в прекрасную девушку. У А.С. Пушкина оно имеет медитативный характер; в шести строках описано это превращение:

«...И царевной обернулась:  
Месяц под косой блестит,  
А во лбу звезда горит;  
А сама-то величава,  
Выступает, будто пава;  
А как речь-то говорит,  
Словно реченька журчит...»  
(Пушкин, 1905: 18)

Слова, которые описывают Царевну («звезда», «величава», «пава», «реченька»), содержат в себе широкие гласные, передающие таинственно-радостное, восхищенное и в некоторой степени нежное настроение. Н.А. Римский-Корсаков представляет эту часть сказки с помощью трехдольного размера и тональности ля минор (a moll) с ее характером женственности и нежности (Schubart, 1806: 377). Здесь ведущая партия у скрипок, сопровождаемых грозowymi и торжественными вспышками тарелок, которые передают «яркий свет» преображения Царевны Лебедь.

С помощью тональностей можно легко передавать не только настроение и характер показываемой сцены и действующих лиц, но и время. В произведении А.С. Пушкина путешествие Царя Гвидона через море происходит три раза, что под-

черкивает сказочный характер и повторяемость сопровождающих событий. Чтобы сократить время и облегчить музыкальную композицию, В.И. Бельский изменил эту часть сказки. Либреттист сократил текст, убрав из него путешествие Гвидона в образах комара и мухи. Знаменитый «Полет шмеля» (Римский-Корсаков, 1932: 158-161) объединяет в себя и полет комара, и мухи, и шмеля (по сказке А.С. Пушкина). Если поэт акцентирует внимание на стремительном полете насекомых, который виден благодаря параллельной рифмовке

«...Полетел и зажужжал;  
Судно на море догнал...»  
(Пушкин, 1905: 15),

то Н.А. Римский-Корсаков сосредоточен на звуковой стороне действия – на жужжании, что проявляется в стремительном движении шестнадцатых длительностей по полутонам. Здесь композитор использует тональность ля минор (a moll) (Schubart, 1806: 377), которая комично передает настроение некоторой нежности. И это не случайно: ля минор – это довольно простая тональность; ускоренное движение технически намного проще выполнить именно в ней; эстетически же ля минор (a moll) имеет семантически более глубокое звучание, чем ее параллельная тональность – до мажор (C dur), которая передает простоту и наивность (Schubart, 1806: 377).

\*\*\*

«Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина и Н.А. Римского-Корсакова дополняют друг друга. Поэтическая форма имеет большую речевую пластику, точнее в передаче подтекстов образов и событий; музыкально-речевая форма ярче передает настроение, их смену, их взаимосвязь. Образы действующих лиц в музыкальной версии сказки не имеют определенных лейтмотивов для каждого; впрочем, можно сказать, что при создании образов некоторых героев используются преобладающие тональности, благодаря которым становятся

возможными звуковые образы сказочного целого.

### Литература

Бельский В.И. Сказка о Царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной Царевне Лебеди: Опера в четырех действиях с прологом. Либретто В.И. Бельского (по Пушкину); музыка Н.А. Римского-Корсакова; собственность издателей для всех стран. СПб.: Василий Бессель и К., 1900. 54 с. URL: <https://pushkinland.ru/2018/lib/books/book59.pdf> (дата обращения: 02.02.2024)

Медриш Д.Н. От двойной сказки – к антисказке: (Сказки Пушкина как цикл) // Московский пушкинист: Ежегод. сб. 1995. I. С. 93-121.

Непомнящий В.С. Поэзия и судьба. М.: Советский писатель, 1987. 448 с.

Пушкин А.С. Сказка о царе Салтане. М.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1905. 20 с. URL:

[https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_008932997](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_008932997) (дата обращения: 02.02.2024).

Римский-Корсаков Н.А. Сказка о царе Салтане. Опера в 4 д. с прологом. М.: Музгиз, 1932. 280 с. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_83042](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_83042) (дата обращения: 27.02.2024).

Сапожков С.В. Жанровое своеобразие сказок А.С. Пушкина 1830-х годов (проблема цикла): Дис. ... канд. филолог. наук. Москва, 1987. 227 с.

Eimermacher K. Aspekte des literarischen Märchens in Russland // The germanic review. 1987. № 2 (U. LXII). S. 98-99.

Schubart L. Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer ästhetik der Tonkunst. Wien: J. V. Degen Buchdrucker und Buchhandler, 1806. 411 s. URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_9DJDAAAAcAAJ/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_9DJDAAAAcAAJ/page/n9/mode/2up) (дата обращения: 02.02.2024).

### References

Belsky, V. I. (1900), *Skazka o Tsare Saltane, o syne ego slavnom i moguchem bogatyre knyaze Gvidone Saltanoviche i o prekrasnoy Tsarevne Lebedi*. Opera v chetyrekh deystviyah s prologom. Libretto V.I. Bel'skogo (po Pushkinu); muzyka N.A. Rimskogo-Korsakova; sobstvennost' izdatelej dlya vseh stran [The tale of Tsar Saltan, about his son, the glorious and mighty hero Prince

Guidon Saltanovich, and about the beautiful Princess Swan: An opera in four acts with a prologue. Libretto by Belsky, V. I. (after Pushkin); music by Rimsky-Korsakov, N. A.; property of publishers for all countries], Vasily Bessel and K., St.-Petersburg, Russia, [Online], available at: <https://pushkinland.ru/2018/lib/books/book59.pdf> (Accessed 2 February 2024). (in Russ.).

Eimermacher, K. (1987), "Aspects of the literary fairy tale in Russia", *The Germanic Review*, 2 (U. LXII), 98-99.

Medrish, D. N. (1995), "From a double fairy tale to an anti-fairy tale: (Pushkin's Fairy Tales as a cycle)", *Moskovskiy pushkinist*, 93-121 (in Russ.).

Nepomnyashchy, V. S. (1987), *Pojeziya i sudba* [Poetry and fate], Sovetskiy pisatel, Moscow, Russia (in Russ.).

Pushkin, A. S. (1905), *Skazka o tsare Saltane* [The tale of Tsar Saltan], State Paper procurement expedition, Moscow, Russia, [Online], available at: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_008932997](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_008932997) (Accessed 2 February 2024) (in Russ.).

Rimsky-Korsakov, N. A. (1932), *Skazka o care Saltane. Opera v 4 d. s prologm* [The tale of Tsar Saltan. Opera in 4 d. with a prologue], Muzgiz, Moscow, Russia, [Online], available at: [https://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_DIGIT\\_83042](https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_DIGIT_83042) (Accessed 2 February 2024) (in Russ.).

Sapozhkov, S. V. (1987), "The genre originality of A.S. Pushkin's fairy tales of the 1830s (the problem of the cycle)", Ph.D. Thesis, Russian literature, Moscow, USSR (in Russ.).

Schubart, L. (1806), *Christ. Fried. Dan. Schubart's Ideen zu einer ästhetik der Tonkunst* [Christian. Fried. Dan. Schubart's ideas for an aesthetic of musical art], J. V. Degen Book printer and bookseller, Vienna, Austria, [Online], available at: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_9DJDAAAAcAAJ/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_9DJDAAAAcAAJ/page/n9/mode/2up) (Accessed 2 February 2024).

*Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для деклараций.*

*Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare.*

#### **ОБ АВТОРЕ:**

**Зюганова Софья Константиновна**, студент образовательного направления «Философия» (профиль «История отечественной философии и культуры»), кафедра философии и теологии, институт общественных наук и массовых коммуникаций, Белгородский государственный национальный исследовательский университет: ул. Победы, д. 85, г. Белгород, 308015, Россия; [sophyzuganova@gmail.com](mailto:sophyzuganova@gmail.com)

#### **ABOUT THE AUTHOR:**

**Sofya K. Zyuganova**, Student of the educational field "Philosophy" (profile "History of Russian Philosophy and Culture"), Department of Philosophy and Theology, Institute of Social Sciences and Mass Communications, Belgorod State National Research University, 85 Pobedy St., Belgorod, 308015, Russian Federation; [sophyzuganova@gmail.com](mailto:sophyzuganova@gmail.com)