

Самородов Максим Андреевич

### **ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА ОПЕРНЫМИ ЛИБРЕТТИСТАМИ**

Данная статья посвящена "переводу" художественного текста с языка мономедийного искусства (литература) на язык искусства мультимедийного (музыкальный театр). Рассмотрев с филологической точки зрения три оперных либретто, созданных на основе произведений И. С. Тургенева, автор выявляет закономерности трансформации литературного источника в его музыкально-сценическое воплощение. Особое внимание уделено проблеме цитирования - как текстового (фрагменты сочинений Тургенева и других авторов), так и музыкального.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/11-2/45.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/11-2/45.html)

Источник

#### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 11 (41): в 2-х ч. Ч. II. С. 172-177. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/11-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/11-2/)

#### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

9. Залесова Н. М., Парунова К. С. Особенности функционирования зоонимов в английских и китайских анималистических сказках // Вестник Амурского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2010. № 50. С. 152-157.
10. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Рос-сийская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. Изд-е 4-е, доп. М.: Азбуковник, 1997. 944 с.
11. Словарь современного русского литературного языка: в 17-ти т. / Академия наук СССР. Ин-т рус. яз. М. – Л.: Наука, 1955. Т. IV. Ж-З. 1363 с.
12. Толстой А. Н. Детство Никиты. М.: Советская Россия, 1971. 96 с.

#### LANGUAGE INTERPRETATION OF IDEAS ABOUT ANIMAL WORLD IN AUTOBIOGRAPHICAL NOVELS ABOUT CHILDHOOD

Sal'nikova Vera Vladimirovna, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
Bashkir State University (Branch) in Birsk  
salnikova.v.v@gmail.com

The article is devoted to the study of zoonyms as elements that represent a substantive fragment of child's worldview. The author considers the thematic groups of zoonyms in the Russian art autobiographical literature about childhood; reveals the frequency of using zoonyms in the language worldview of the main characters in the works; and analyzes the features of this vocabulary functioning in the language of a child. The method of contextual and comparative analysis and the method of dictionary definitions are used in the description of linguistic units. The author uses the texts of the novels "Nikita's Childhood" by A. N. Tolstoy, "Tyoma's Childhood" by N. G. Garin-Mikhailovsky, and "The Last Tribute" by V. Astafyev as the material for analysis. Basing on the analysis the conclusion is made about the coincidence of the key points of child's linguistic worldview represented in the works of different authors.

*Key words and phrases:* child's language worldview; autobiographical novel; image of fauna world; zoonyms; thematic groups.

УДК 821.161.1

#### Филологические науки

*Данная статья посвящена «переводу» художественного текста с языка мономедийного искусства (литература) на язык искусства мультимедийного (музыкальный театр). Рассмотрев с филологической точки зрения три оперных либретто, созданных на основе произведений И. С. Тургенева, автор выявляет закономерности трансформации литературного источника в его музыкально-сценическое воплощение. Особое внимание уделено проблеме цитирования – как текстового (фрагменты сочинений Тургенева и других авторов), так и музыкального.*

*Ключевые слова и фразы:* интермедийность; либретто; цитата; аллюзия; опера.

#### Самородов Максим Андреевич

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
msamorodov@yandex.ru

#### ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. ТУРГЕНЕВА ОПЕРНЫМИ ЛИБРЕТТИСТАМИ<sup>©</sup>

В начале своего творческого пути, в 1846 г., Иван Сергеевич Тургенев написал рецензию на драму С. А. Гедеонова «Смерть Ляпунова». Разбирая это незрелое произведение, рецензент сравнивал его слабые, полные шаблонной страсти сцены с оперными штампами. Один из героев, Симеон, «с ума сходит, как вообще в операх всегда сходят с ума примадонны и теноры в затруднительные минуты...» [7, т. 1, с. 249].

Тот же персонаж, лишившись рассудка, произносит пространный монолог, и автор замечает: «Это сумасшествие очень удобно для дюжинных композиторов. Но Моцарт не заставляет донью Анну при виде убитого отца припоминать дни детства и проч., как это делают оперные сумасшедшие» [Там же]. Подводя итог анализу драмы, Тургенев пишет: «Что же касается до “Смерти Ляпунова” г. Гедеонова, то вот наше последнее слово об этой драме; мы ее недаром сравнили в начале статьи с оперой: она – не что иное, как оперное либретто» [Там же, с. 251].

Это, на первый взгляд, пренебрежительное отношение писателя к жанру либретто никоим образом не сказалось на его любви к опере и к музыкальному искусству вообще. Достаточно вспомнить о его широких контактах с композиторами-современниками (встреча с Мусоргским, переписка с Гуно, попытка написать оперный сценарий для Брамса [Там же, т. 12, с. 222-232]) и многочисленных музыкальных реминисценций в литературных произведениях.

Примечательно, что в 1860-е гг. Тургенев сам обратился к жанру музыкальной драмы и создал несколько либретто для Полины Виардо (ни одно из них не было написано по-русски) [Там же, с. 584]. Из этих пьес

в завершенном виде до нас дошла только одна – «Зеркало»; по ней и по сохранившимся эпизодам других либретто мы можем выяснить, что Тургенев тяготел к немецкой романтической опере (в текстах очевидны элементы фантастики и восточной экзотики), а также многое взял от французской оперетты, в частности, от Жака Оффенбаха (нарочито тривиальные сюжетные ходы и непритязательные тексты арий писатель, как и Оффенбах, использовал для маскировки политической сатиры).

В отличие от В. Гюго или А. Н. Островского, Тургенев не занимался переделкой сюжетов собственных романов, повестей и пьес в оперные либретто: он выделял «легкий» жанр из остального литературного наследия, относясь к нему как к увлечению или шутке. Первые воплощения тургеневских сюжетов в музыке появились уже после смерти писателя. И нужно с грустью признать, что подлинных оперных шедевров по мотивам его сочинений пока не создано. Помимо произведений, о которых пойдет речь в статье, достойны упоминания «Песнь Торжествующей Любви» А. Симона, поставленная в 1899 г. в московском Большом театре (главным образом из-за того, что автор был заведующим оркестрами московских Императорских театров), и недавно написанный «мумузил» «Играем Тургенева» барда Тимура Шаова – откровенная пародия-мумузил на хрестоматийный рассказ «Муму». Для данной работы мы выбрали три наиболее заметные и яркие оперы: это «Ася» М. М. Ипполитова-Иванова, «Клара Милич» А. Д. Кастальского и «Дворянское гнездо» В. И. Ребикова.

Не ставя себе задачу изучения музыкальной составляющей этих произведений, мы постараемся выяснить, каковы особенности данных трактовок с точки зрения текста, то есть насколько сюжет той или иной оперы отдалился от оригинала или исказился либреттистом.

Первой из трех вышеназванных опер была создана «Ася» (либретто Н. А. Манькина-Невструева; премьера прошла в Москве 28 сентября 1900 г. под управлением автора; в настоящее время опера не ставится). М. М. Ипполитов-Иванов избрал для нее подзаголовок «лирические сцены», прямо указывающий на музыкальный ориентир – оперу П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Стоит заметить, что сам Тургенев противоречиво относился к творению Чайковского: «Несомненно замечательная музыка: особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. Например, о Ленском сказано:

“Он пел увядшей жизни цвет  
Без малого в 18 лет”,  
– а в либретто стоит:  
“Пою увядшей жизни цвет”  
и т.д. И так почти постоянно» [6, с. 383-384].

И если вокруг оперы Чайковского до сих пор не прекращаются споры (стоило ли превращать «энциклопедию русской жизни» в мелодраму?), то камерный сюжет «Аси» идеально соотносится с подзаголовком «лирические сцены».

Либреттист и композитор сохраняют канву тургеневской повести без изменений, но дополняют действие огромным количеством бытовых подробностей. Для чего? Видимо, здесь Ипполитов-Иванов снова ориентировался на творчество Чайковского: в опере «Пиковая дама», время действия которой волею композитора и либреттиста перенесено в конец XVIII в., Чайковский старательно воспроизводит черты екатерининской эпохи. Так и Ипполитов-Иванов сосредоточивается на создании атмосферы провинциального немецкого городка середины XIX века. Можно смело утверждать, что, помимо любовного конфликта, не менее важное место в опере занимает воспроизведение немецкого национального колорита.

Для его создания композитор прибегает как к стилизации, так и к откровенной цитации. Когда фрау Луизе поет балладу о Лорелее (текст Г. Гейне представлен в переводе А. Н. Майкова), Ипполитов-Иванов отказывается использовать популярнейшую (ставшую народной песней) мелодию Ф. Зильхера и сочиняет вместо нее собственную. А вот тема гимна «*Gaudeamus igitur*» (в опере его поет хор веселящихся студентов) воспроизведена строго в соответствии с традиционным вариантом за предполагаемым авторством Й. Окегема. Совпадение, конечно, но и это можно считать отсылкой к творчеству Чайковского: в 1874 г. композитор создал переложение гимна для мужского хора. Ипполитов-Иванов, вероятно, должен был помнить об этом.

Бесспорно, самым популярным фрагментом оперы стала «Песня старого бурша» (акт II, картина 4), исполняемая посетителем кегельбана:

«Сижу в прохладном погребке  
У бочки полной винной.  
Не может выше счастья быть,  
Забавы милой и невинной.  
Хозяин сам летит ко мне,  
Лишь только поманю я;  
Он наливает мне стакан –  
И пью, и пью, и пью я» [1, с. 154-155].

Этот номер до сих пор не потерял своей известности; сохранились его записи в исполнении М. Д. Михайлова, М. О. Рейзена, Е. Е. Нестеренко. Любопытно, однако, что мелодия «Песни» так же, как и *Gaudeamus*, является заимствованием из европейской музыки: ее автор – популярный в конце XVIII – начале XIX в. певец-бас Людвиг Фишер (первый исполнитель партии Осмина в моцартовском «Похищении из сераля»).

В Германии эта *trinklieder* считалась чуть ли не народной. Мелодия Фишера лишь незначительно обработана Ипполитовым-Ивановым.

Следует упомянуть и еще один вариант игры композитора с литературными и музыкальными эмблемами изображаемой им эпохи: в необязательной для исполнения сцене (акт II, картина 2) NN читает Асе отрывок из «Германа и Доротеи» Гете. Этот номер – мелодекламация, и поэтический текст звучит на фоне музыки Ипполитова-Иванова.

Стоит отдать должное Манькину-Невструеву: несмотря на то, что большая часть его либретто – стихотворный пересказ реплик тургеневских героев, ключевые фразы повести перенесены в оперу без изменений. Слово в слово передано письмо, которое Ася пишет NN (как тут еще раз не вспомнить «Евгения Онегина» с аналогичной сценой?), сохранена едва ли не самая знаменитая реплика героини («Вы в лунный столб въехали! Вы его разбили!»). В кульминационной сцене объяснения героев воспроизводится их диалог из повести.

О финале оперы нужно сказать отдельно. Если до этого момента любовная история и «немецкие» сцены шли как бы параллельно, так что можно было даже засомневаться, а сочетаются ли они вообще, то здесь мы видим синтез этих двух компонентов: покинутый Асей, NN распахивает окно и слышит звуки приближающегося факелцуга студентов. «Vivat philister!» – распевают бурши очередную застольную песню и одновременно как бы выносят приговор главному герою.

В 1907 г. появляется следующая музыкальная интерпретация сочинения Тургенева – опера «Клара Милич» А. Д. Кастальского, написанная по мотивам одноименной повести (клавир оперы издан в 1908 г.; премьера прошла 24 ноября 1916 г. в театре Зимина в Москве; в настоящее время опера не ставится).

Для начала стоит отметить, как воспринимал сам композитор сюжет и персонажей произведения. В воспоминаниях его сына читаем: «С героем повести Тургенева отец чувствовал некоторое сродство душ... В тургеневском рассказе отца привлекал контраст между романтической роковой любовью, расцветшей на фоне скромного старомосковского быта, хорошо ему ведомого, и равнодушной пошлостью так называемого “света”» [4, с. 225-226].

Это обусловило кардинальное отличие оперы от первоисточника. Главный герой, Аратов, у Кастальского – натура подлинно романтическая (хочется сказать – чересчур, «по-оперному» романтическая); он нимало не похож на скучающего персонажа из повести Тургенева, которого только встреча с Klarой вывела из состояния равнодушия и духовного оцепенения.

Казалось бы, Кастальский и его либреттист (имя которого, к сожалению, не удалось установить) избирают тот же принцип, что и у Ипполитова-Иванова и Невструева: любовная драма главных героев движется параллельно бытовым сценам. Особенно ярко это показано во II действии, где картина шумного гулянья на бульваре предшествует роковому объяснению Аратова с Klarой Милич. В целом сюжет повести передан с минимальными искажениями. Конечно, исчез эпизод встречи Аратова с родственниками Klarы; но если бы автор не пожертвовал им, действие оперы непременно замедлилось бы. Зато появилась картина, воспроизводящая последний спектакль Klarы и ее смерть (у Тургенева вся эта сцена дана в пересказе – подробно-сти гибели актрисы сообщает Аратову его товарищ Купфер).

Пожалуй, важнейшее отличие либретто от повести состоит в том, что у соавтора Кастальского Клара представлена оперной певицей, тогда как у Тургенева она, скорее всего, была драматической актрисой.

Но главная особенность либретто все-таки не в этих незначительных отступлениях от первоисточника; ее можно отыскать, сравнив оперу Кастальского с «Асей».

Выясняется, что Кастальский, с одной стороны, старательно избегает музыкального цитирования. Этот принцип распространяется даже на произведения, упомянутые Тургеневым в повести. В примечании к клавиру оперы композитор пишет: «По Тургеневу на вечере у княгини Клара поет «Только узнал я тебя» Глинки и «Нет, только тот» Чайковского. Авторы оперы не имели бы ничего против включения этих романсов или других подходящих номеров в программу этого концерта, лишь бы подошли тональности. Но слова и музыка романсов Klarы, написанных автором (на тексты Гете и Тургенева), повторяются, как воспоминания, в последующих картинах и во вступлении; таким образом, они имеют тесную связь с общей композицией оперы, и обойтись без исполнения их нельзя» [2, с. 2].

Подход к тексту оперы у авторов тоже иной: если Невструев свободно использует тексты *Gaudeamus* 'a, «Лорелей», «Германа и Доротеи», Кастальский и его соавтор остаются, насколько это возможно, строго в рамках тургеневского творчества.

Исключений – несколько.

Это касается, во-первых, баллады о Klarе Мобрай (автор – Вальтер Скотт, русский перевод И. В. Красова), во-вторых, сцены из «Ромео и Джульетты», во время которой Клара, исполнительница роли Джульетты, умирает. Без баллады нельзя обойтись, так как в повести Тургенева она становится *idée fixe* главного героя; здесь Кастальский следует замыслу писателя. Фрагмент из шекспировской трагедии необходим и для логической композиции оперы (надо же показать тот спектакль, во время которого гибнет Клара!), и для следования тексту первоисточника: после первого свидания с призраком Klarы Аратов ассоциирует себя с героем пьесы («Таким поцелуем, – думалось ему, – и Ромео и Джульетта не менялись!» [7, т. 10, с. 115].), а в предсмертном бреду называет себя Ромео.

Третья литературная цитата необходима для характеристики второстепенного персонажа оперы – Купфера, приятеля Аратова. Либреттист заставляет Купфера во время его рассказа о поездке в Казань и Ярославль запеть: «Выдь на Волгу: чей стон раздастся...» [2, с. 163]. Но даже это обращение к некрасовской поэзии не выбивается из общего настроения оперы и выглядит вполне уместным, так как подчеркивает комическую восторженность героя.

Во 2-й картине I действия (концерт у княгини \*\*\*), наиболее интересной с музыкальной точки зрения, либреттист использует сразу несколько тургеневских текстов. Один из самых колоритных персонажей «бытового» плана оперы Андрей Ильич, друг дома княгини, под аккомпанемент фортепиано поет романс «Охотничья песня» (в оригинале – стихотворение «Перед охотой», VIII часть из цикла Тургенева «Деревья»). Исполнитель постоянно сбивается, то опаздывает, то забегает вперед. Эта игра с тургеневским стихотворением, текст которого поминутно прерывают извинения и сетования героя, представляет собой остроумную пародию на певцов-любителей, исполнителей салонных романсов:

*Андрей Ильич.*

*(с апломбом вступает не вовремя)*

Проснуло... Виноват!

Проснулося утро! Едва над холмами

Красное солнце взыграет лучами,

Холод осеннего, светлого дня,

Холод весёлый разбудит меня.

*(опять вступает невпопад)*

Выйду... Ах ты!..

Выйду я... небо смеётся мне в очи;

С сердца сбегают лобзания ночи...

Блёстки кружатся на солнце; мороз

Выбелил хрупкие сучья берёз...

Светлое небо, здоровье да воля –

Здравствуй, раздолье широкого поля!

Весело слышу псов радостный лай...

Ну же, скорее коня мне седлай!

*(преувеличенно выдерживает фермату, несколько детонируя на высокой ноте)*

Проснулося утро [Там же, с. 47-49]! – и т.д.

После этого звучат еще два номера на слова Тургенева: княгиня с Андреем Ильичом поют дуэт «Весенний вечер» (на текст одноименного стихотворения), а приглашенный на концерт артист исполняет мелодию «Сфинкс» (в основе его лежит знаменитое стихотворение в прозе). Авторы оперы, несомненно, были людьми самоироничными; когда декламатор замолкает, гости в зале начинают переговариваться: «Странная музыка... Только мешает... Оригинальничанье... И никакой мелодии...» [Там же, с. 59]

Клара Милич, как уже говорилось выше, исполняет романсы «С тобою мысль моя» (стихи Гете в переводе М. Л. Михайлова – еще одна, и последняя, литературная цитата) и «Отрава горькая слезы последней» (отрывок из 2-й части тургеневской поэмы «Андрей»).

Но, пожалуй, самым оригинальным использованием текста Тургенева становится панегирик, произносимый Купфером в честь Клары в III действии (сцена представляет собой театральное закулистье). Его ариозо – почти дословное воспроизведение тургеневского стихотворения в прозе «Стой». И заключительные слова его обращены к потрясшей его своей игрой Кларе: «Вот она – открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот, вот оно, бессмертье! В это мгновенье ты бессмертна. Пройдет мгновенье, и ты снова женщина, дитя, щепотка пепла... Но что за дело тебе! В это мгновенье – ты выше стала, вне преходящего. В это мгновенье ты бессмертна» [Там же, с. 132-134].

Таким образом, либреттист использует в опере не только фразы и диалоги из «Клары Милич» (как и в случае с «Асей»), большая часть текста – стихотворный пересказ реплик героев), но и никак не связанные с повестью тургеневские тексты. При этом они оказываются уместны, несут особый смысл. Это не просто коллекция произведений Тургенева, насильно включенных в оперу по принципу «тот же автор», это аккуратное использование сочинений писателя, некий жест преклонения перед его талантом.

Третий рассматриваемый нами случай трактовки тургеневского сюжета – опера, вернее, «музыкально-психологическая драма» В. И. Ребикова «Дворянское гнездо» (закончена в 1916 г.; попытка поставить ее в 1919 г. силами Музыкальной студии при МХТ не увенчалась успехом; премьера состоялась в 1995 г. в Московском Камерном театре, спектакль сохраняется в репертуаре театра до сих пор).

Замышляя это произведение, композитор надеялся на сотрудничество с замечательным либреттистом М. И. Чайковским. Более того, Чайковский-младший сам был не против стать соавтором Ребикова и одобрял выбор сюжета: «О “Дворянском гнезде” более, чем о каких-либо вещах Тургенева, можно подумать...» [5, с. 66]. Но начавшаяся Первая мировая война и занятость Чайковского помешали композитору и поэту объединить свои силы – Ребиков взялся за либретто сам. Конечный результат был одобрен М. И. Чайковским: «Возвращаю корректуру с сожалением, ибо нахожу пьесу прелестной» [Там же, с. 67].

Композитор не стал перекладывать тургеневский текст стихами; основная часть либретто – диалоги, слово в слово перенесенные из романа. Единственная «вольность» Ребикова – включение в текст оперы трех стихотворений В. А. Жуковского: «Не прекрасна ли фиалка...», «Когда я был любим» и «Блажен, кто без тебя тобой одним пылает» (они стали романсами Лизы, Паншина и Варвары Павловны соответственно). Подобно «немецким» текстам у автора «Аси», они нужны были композитору для создания колорита, атмосферы усадебного быта 1840-х годов.

При создании оперы многими эпизодами «Дворянского гнезда» Ребикову пришлось пожертвовать: действие компактно уместилось в 5 картин. По сравнению с романом сюжет стал более «камерным», но опера от этого ничуть не проиграла. Композитор преуспел в раскрытии характеров персонажей.

Помимо основного текста либретто, любопытны также расставленные Ребиковым ремарки. Некоторые из них представляют собой почти дословные (и довольно пространные) цитаты из романа: «Глаза Лизы, прямо устремленные на Паншина, выражали неудовольствие, губы не улыбались, все лицо было строго, почти печально»; «Гедеоновский уселся в уголке, внимательно моргая и, с детским любопытством вытянув губы, старается все подметить, все запомнить», «Пронесся легкий ветерок, прошелестели листья, рябью покрылась поверхность пруда. Лиза задумалась, Лаврецкий молча любит Лизой» и т.д. [3]. В бережном использовании текста романа даже в описании мизансцен видится дотошность композитора при работе с текстом и одновременно его пиетет перед писателем.

Помимо ремарок, предназначенных для исполнителей ролей, Ребиков поставил в партитуре своеобразные пометки для оркестрантов, тоже в своем роде часть либретто, композитор пытался «стенографировать» человеческие чувства. По его замыслу, принимать в этом участие должны были не только актеры на сцене, но и музыканты в оркестровой яме. Вот что он пишет в указаниях для исполнителей:

«Музыканты оркестра должны уметь с настроением и чувством, соответствующим надписям над нотами, играть свои партии. Так, например, если написано “с отчаяньем”, надо эти такты исполнять с чувством отчаянья, если написано “с любовью”, исполнять с чувством любви и т.д.

Только при этих условиях музыка будет языком чувства, будет заражать слушателей чувствами и настроениями. Если музыканты будут только “играть ноты”, то захвата, передачи чувств не последует, и слушатель ничего не почувствует, останется холодным наблюдателем. А надо так играть, чтоб слушатель сам в душе своей переживал все чувства, все настроения, которые по ходу драмы следуют. Только при этом условии, при игре с чувством, с настроением можно добиться того, что слушатели будут сочувствовать лицам драмы, поверят в истинность того, что перед ними происходит. Только при этом условии каждый из слушателей будет сам переживать чувства, будет страдать, любить, надеяться, отчаиваться. Исчезнут условности сцены, и настанет жизнь, жизненная правда» [Там же, с. 4].

Замысел Ребикова остался удивительным экспериментом. Многие его указания вызывали смех: музыкантам, иллюстрирующим состояние того или иного героя, предлагалось играть «хладнокровно», «пренебрежительно», «тупо», «насмешливо и свысока», «скромно» и т.п. Тем не менее, это стремление можно рассматривать как уникальную попытку синтеза душевных усилий актерского (певческого) коллектива и оркестра в создании реалистической музыкальной драмы.

Вернемся к либретто оперы. Главное его отличие от либретто «Аси» и «Клары Милич» состоит в безукоризненности следования первоисточнику. К моменту создания «Дворянского гнезда» ни оперы на полный текст литературных произведений, ни оперы на прозаический текст уже не были новостью («Каменный гость» Даргомыжского и «Женитьба» Мусоргского создавались во второй половине 1860-х гг.). Но тщательность, с которой Ребиков следует роману, тщательность, проявляющаяся даже в ремарках, заслуживает уважения. Понимая всю серьезность проблематики романа, композитор не рискнул облечь речи героев в поэтическую оболочку, и это можно считать главной удачей либретто, во многом обусловившей значимость всей оперы.

Подведем итоги. У каждого из трех либреттистов свой взгляд на тургеневский текст. Манькин-Невструев не стесняется дополнять его «посторонними» произведениями, тем самым создавая необходимый колорит оперы. Соавтор Кастальского не исключает привлечения материала «со стороны», если при этом можно будет избежать музыкальных цитат, а литературные реминисценции будут упоминаться в первоисточнике. Оба автора допускают в либретто поэтические переложения тургеневских диалогов. В отличие от них Ребиков бережно переносит в либретто целые эпизоды из «Дворянского гнезда»; не ограничиваясь текстом, предназначенным для певцов, он также использует цитаты из романа в качестве ремарок.

Подход к первоисточнику либретто у трех композиторов и их соавторов был различным, как и причины, побудившие их обратиться к творчеству Тургенева. Ипполитов-Иванов в своей работе ориентировался более на музыкальную драму Чайковского: повесть «Ася» он рассматривал как идеальный материал для создания «лирических сцен». Кастальский нашел в «Кларе Милич» героя, душевно близкого ему самому. Ребиков в условиях Первой мировой войны и гибели «дворянских гнезд» попытался воссоздать идиллию прежней жизни в своей музыкальной драме.

Что же объединяло порывы этих музыкантов? Вероятно, главное: любовь к творчеству великого русского писателя, к его слову, образам и сюжетам. А разнообразие методов, которые они применяли, позволяет надеяться, что многие произведения Тургенева еще дождутся не менее интересных музыкальных прочтений.

#### Список литературы

1. **Ипполитов-Иванов М. М.** Ася: лирические сцены в 3-х актах, 5-ти карт.: сюжет заимствован из повести И. С. Тургенева, того же названия. Соч. 30: для пения с аккомп. ф.-п. М.: Юрг. 1905. 215 с.
2. **Кастальский А. Д.** Клара Милич: опера в 4 д. по Тургеневу. М.: Юрг., 1908. 211 с.
3. **Ребиков В. И.** Дворянское гнездо: музыкально-психографическая драма в 4-х актах и 5-ти карт.: по повести И. С. Тургенева. Соч. 55: для голосов с ф.-п. М.: Юрг., 1917. 168 с.
4. **Ступель А. М.** Опера «Клара Милич» А. Д. Кастальского. Из воспоминаний русского музыканта [А. Д. Бродского] о Тургеневе // Тургеневский сборник: мат.-лы к полн. собр. соч. и писем И. С. Тургенева. М. –Л.: Наука, 1968. Т. 4. С. 223-232.
5. **Томпакова О. М.** Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.
6. **Тургенев И. С.** Полн. собр. соч. и писем: в 28-ми т. Письма: в 13-ти т. Л.: Наука, 1964. Т. 7. 620 с.
7. **Тургенев И. С.** Полн. собр. соч. и писем: в 30-ти т. Соч.: в 12-ти т. Изд-е 2-е, испр. и доп. М., 1978-1986.

## INTERPRETATIONS OF I. S. TURGENEV'S WORKS BY OPERA LIBRETTISTS

**Samorodov Maksim Andreevich**  
*M. V. Lomonosov Moscow State University*  
*msamorodov@yandex.ru*

The article is devoted to the "translation" of a literary text from the language of mono-media art (literature) into the language of multimedia art (musical theatre). Analyzing from the philological viewpoint three opera librettos created on the basis of I. S. Turgenev's works the author reveals the regularities of transforming the literary source into its musical scenic representation. The special attention is paid to the problem of citing – both textual (fragments from Turgenev's and other authors' works) and musical.

*Key words and phrases:* intermedialism; libretto; quotation; allusion; opera.

УДК 372.8

**Педагогические науки**

*В статье представлен анализ подхода к обучению иностранному языку в вузе средствами взаимосвязи языка и культуры страны изучаемого иностранного языка, который позволяет студентам расширить свои лингвистические и страноведческие знания и обеспечивает более активное решение практических, общеобразовательных, развивающих и воспитательных задач.*

*Ключевые слова и фразы:* культура; иностранный язык; лингвострановедение; знания и навыки; высшая профессиональная школа; личность; ценностные ориентации.

**Симонова Надежда Александровна**, к. пед. н., доцент  
*Северо-Кавказский федеральный университет*  
*simonova\_na@rambler.ru*

**К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗИ ЯЗЫКА И КУЛЬТУРЫ  
В ПРОЦЕССЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ИНОСТРАННОГО ЯЗЫКА ©**

На современном этапе развития общества значительно увеличивается роль культуuroобразующей функции образования, которое из способа просвещения должно превратиться в механизм развития культуры, формирования образа мира и человека в нем.

Расширение и качественные изменения характера международных связей нашей страны, глобализация всех сфер общественной жизни делают иностранный язык востребованным в практической и интеллектуальной деятельности человека. Иностранный язык становится эффективным фактором социально-экономического, научно-технического и общекультурного формирования государства.

Язык реализует связь между людьми разных времен и народов, заключает в себе информацию о художественных ценностях и их творцах, и сегодня преподаватель иностранному языку должен ставить целью не только его изучение, но и знакомство с культурой страны изучаемого языка. Это дает возможность познавать историю, реалии, традиции и обычаи страны изучаемого языка. Студенты должны научиться понимать духовную жизнь народа через жизнь его языка и жизнь языка – через жизнь его носителей.

Благодаря языку существует культура. Связь между странами и языками, заимствование друг у друга материала для новых понятий необходимы. Наша речь наполнена результатами таких контактов.

Обмен словами является частью реализации процесса, который называется обменом знаниями. Подлинный перевод с одного языка на другой становится осуществимым, когда у этих стран есть похожие понятия, представления, символы и образы.

Специфические условия работы в вузе требуют на сегодняшний день от преподавателей иного взгляда на цели и задачи преподавания тех или иных дисциплин. Они должны учитывать не только узкопрофессиональные задачи, но и междисциплинарные связи, весь спектр проблем современного образования. Лингвострановедческие средства обучения имеют возможность во многом обогащать и дополнять содержание дисциплин культурологического цикла.

Ознакомление с новой для обучаемых культурой необходимо проводить посредством процесса изучения языка, причем все уровни языка культурноносны.

Соизучение языка и культуры позволяет успешно соединять элементы страноведения с языковыми явлениями, которые выступают как средство коммуникации и как способ знакомства обучаемых с новой для них действительностью. Обучение иностранному языку на основе взаимодействия языка и культуры в высшей школе во многом обеспечивает более активное решение практических, общеобразовательных, развивающих и воспитательных задач. Решение образовательных задач должно осуществляться преимущественно на основе