

© 2026. С. О. Шведова

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
г. Санкт-Петербург, Россия

О художественной интеграции в поэтике русского реализма: Пушкин — Тургенев — Чайковский

*Исследование выполнено за счет внутреннего гранта
РГПУ им. А. И. Герцена (проект № 54-ВГ)*

Аннотация: Предметом изучения в статье явились особенности творческого «перепрочтения» П. И. Чайковским романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, нашедшие выражение в новаторской поэтике «лирических сцен». При этом анализ сфокусирован не на способах перевода с языка одного вида искусства на язык другого, а на феномене литературоцентричности, который характерен для эстетического мышления XIX в. С ним связана специфика восприятия композитором произведения Пушкина и эстетические формы преломления его в музыкальном произведении. Материалом исследования стали музыкально-критические работы, литературоведческие и музыковедческие исследования, в которых фиксировалась и подвергалась осмыслению связь оперы Чайковского как с романом Пушкина, так и с литературными явлениями второй половины XIX в., развивающими пушкинскую традицию. Неожиданный для самого композитора факт сценического успеха оперы у современников может быть объяснен особым характером творческого восприятия пушкинского романа Чайковским сквозь «оптику» современной ему реалистической литературы.

Ключевые слова: русский реализм, опера «Евгений Онегин», А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, П. И. Чайковский

Информация об авторе: Светлана Олеговна Шведова, кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6453-2327>

E-mail: sshv@inbox.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 09.09.2025

Дата одобрения статьи рецензентами: 16.02.2026

Дата публикации статьи: 25.06.2026

Для цитирования: Шведова С. О. О художественной интеграции в поэтике русского реализма: Пушкин — Тургенев — Чайковский // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 342–369. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-342-369>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Svetlana O. Shvedova
Herzen State Pedagogical University,
St. Petersburg, Russia

About Artistic Integration in the Poetics of Russian Realism: Pushkin — Turgenev — Tchaikovsky

Acknowledgements: The research was supported by an internal grant of the Herzen State University of Russia (project no. 54-VG).

Abstract: This article examines the specifics of P. I. Tchaikovsky's creative "rereading" of A. S. Pushkin's novel in verse "Eugene Onegin," as expressed in the innovative poetics of "lyrical scenes." The analysis focuses not on the methods of translation from one art form to another, but on the phenomenon of literature-centricity, characteristic of 19th-century aesthetic thinking. This phenomenon is linked to the composer's particular perception of Pushkin's work and the aesthetic forms in which it is reinterpreted in the musical composition. The study draws on music criticism, literary studies, and musicological research that document and explore the connections between Tchaikovsky's opera and Pushkin's novel, as well as literary phenomena of the second half of the 19th century that developed the Pushkin tradition. The fact that the opera was a success on stage among his contemporaries, unexpected for the composer himself, can be explained by the special nature of Tchaikovsky's creative perception of Pushkin's novel through the "optics" of contemporary realistic literature.

Keywords: Russian realism, opera "Eugene Onegin," A. S. Pushkin, I. S. Turgenev, P. I. Tchaikovsky

Information about the author: Svetlana O. Shvedova, PhD in Philology, Herzen State Pedagogical University, 48 Moika River Emb., 191186 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6453-2327>

E-mail: sshv@inbox.ru

Received: September 09, 2025

Approved after reviewing: February 16, 2026

Published: June 25, 2026

For citation: Shvedova, S. O. "About Artistic Integration in the Poetics of Russian Realism: Pushkin — Turgenev — Tchaikovsky." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 342–369. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-342-369>

Вопрос о творческом взаимодействии литературы и музыки не является новым. В первую очередь он возникает в отношении такого вида музыкально-драматического искусства, как опера, когда речь заходит об использовании литературного произведения в качестве материала для написания либретто. В этом случае внимание исследователей оказывается направлено на выявление текстуальной разницы и специфики трактовки литературного прото-образа в оперном произведении. Вместе с тем в ряде музыковедческих и литературоведческих работ намечен и иной аспект исследования этой проблемной области, связанный с выявлением общих принципов поэтики, лежащих как бы поверх различий отдельных языков искусства. В рамках этого подхода изучение оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в широком литературном контексте представляет особый интерес.

История появления замысла оперы на основе пушкинского романа и работы Чайковского над либретто (при участии К. С. Шиловского¹) хорошо известна; она многократно описывалась как в научной музыковедческой, так и в популярной литературе. Общеизвестно также, что выбор сюжета затруднил восприятие оперы многими современниками:

Большинство статей и рецензий <...> останавливается на пресловутом вопросе воплощения пушкинских героев на сцене и т. п., меньше внимания уделяя самой музыке. <...> Это обстоятельство доказывает, сколь «литературным», а не «музыкальным» было восприятие большинства рецензентов [Туманина: 496].

¹ М. И. Чайковский свидетельствовал: «Участие К. С. Шиловского в составлении либретто, кроме сценариума, ограничивается французским и русским текстом куплетов Трике; все остальные вставные стихи принадлежат композитору» [Чайковский 1997. 2: 167].

Упреки в некорректном воспроизведении и неуместном дополнении пушкинского текста, в нарушении целостного смысла романа, сомнения в возможности приспособить его для условий сценического действия высказывались даже людьми, с большим энтузиазмом воспринимавшими собственно музыку «Онегина». Так, хорошо известен отзыв И. С. Тургенева в письме к Л. Н. Толстому:

Несомненно замечательная музыка; особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто! — Представьте: стихи Пушкина о действующих лицах вкладываются в уста самих лиц. — Напр., 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» (Курсив автора. — С. III). [Тургенев: 206–207].

Подобная реакция возможна даже со стороны современного зрителя, несмотря на то, что опера Чайковского уже более столетия принадлежит к разряду неоспоримой классики. Психологическую подоплеку критики хорошо определил друг и коллега Чайковского, музыкальный критик Г. А. Ларош, писавший в одной из первых своих работ, посвященных этой опере:

<...> для музыканта крайне невыгодно браться за такие произведения поэзии, которые успели сделаться национальными, которые всеми повторяются наизусть, заучиваются с детства, рассыпались на общепринятые цитаты, поговорки и пословицы. Пушкинский «Онегин» нам дорог в той форме, в которой мы к нему привыкли: истрепанная, тысячу раз перечитанная книжка, дающая полный простор нашей фантазии, не навязывающая нам для Евгения фигуру этого баритона, для Ольги — этой примадонны, книжка, позволяющая нам рисовать себе и сад, и деревню, и дом, и бал, как нам вздумается — вот наш Онегин, всякая переделка, всякая драматизация этого сюжета есть прежде всего покушение на дорогого нам друга, на спутника наших грёз [цит. по: Виноградова: 48].

Поскольку речь шла о художественной интерпретации смыслообразующего («сильного», «прецедентного») произведения национальной литературы, реакция зрителя приобретала личностно-заинтересованный характер; среди профессиональных критиков возникла, по словам Б. В. Асафьева, мода «защищать пушкинский роман от посяганий композитора», подкрепляемая «позой обиды за Пушкина до грани какого-то “фетишизма”» [Асафьев: 7]. Образовалась беспрецедентная для русской культуры ситуация, и это при том, что до «Евгения Онегина» (1877–1878) уже создавались оперы на основе пушкинских произведений («Руслан и Людмила» М. И. Глинки (1842), «Русалка» (1843–1855), «Каменный гость» (1866–1869), оставшаяся не законченной опера «Мазепа» (изд. в 1872) А. С. Даргомыжского, «Кавказский пленник» Ц. А. Кюи (первая ред. 1857–1858), «Борис Годунов» (1869, 1872) М. П. Мусоргского). Они также были отмечены яркими чертами новаторства и вызвали каждая в свое время острую полемику, которая касалась прежде всего музыкальных и сценических аспектов.

«Внедрения» авторов либретто в пушкинский текст, в некоторых из перечисленных случаев весьма значительные, не воспринимались столь болезненно, как в либреттном тексте «Онегина»; «святотатственным дерзновением» назвал досочиненный им текст сам Чайковский в одном из писем С. И. Танееву [Чайковский 1916: 23]. Тем более примечательно, что «Онегин», предназначенный для камерной постановки силами учащихся Московской консерватории и первоначально встреченный публикой прохладно¹, довольно быстро снискал «беспримерный успех <...> в течение одного сезона превративший композитора из уважаемого и любимого артиста в громкую европейскую знаменитость» [Ларош 1894: 97]. А это значит, что, несмотря на высказанные сомнения, современники приняли оперную версию «Онегина»²:

¹ М. И. Чайковский писал, что первые представления «сопровождались сравнительно слабыми аплодисментами» [Чайковский 1997. 2: 231, 232].

² Преимущественно на сочувствие публики и рассчитывал композитор. «Опера эта, мне кажется, скорее будет иметь успех в домах и, пожалуй, на концертных эстрадах, — писал Чайковский, торопя издателя с выпуском клавира. — <...> Успех этой оперы должен начаться снизу, а не сверху. Т. е. не театр делает ее известной публике, а, напротив, публика, мало-помалу познакомившись с нею, может полюбить ее, и тогда театр поставит оперу, чтобы удовлетворить потребность публики» [Чайковский 1997. 2: 87].

Публика <...> выказывала свое чуткое, можно сказать, лирически-любовное отношение к «Евгению Онегину» Чайковского все сильнее и сильнее, притом повсеместно и независимо от качества исполнения. <...> В подготовительном и первом классах одной из петербургских гимназий, куда я поступил в 1894 году, шли пылкие споры о Фигнере-Ленском (он начал петь эту партию в 1888 году), и в «антрактах» между уроками происходили импровизированные «исполнения», особенно сцены дуэли. <...> оно <произведение — С. III.> стало в полном смысле слова бытовым явлением и общим интонационным достоянием: у всех, всюду «на слуху», в любой момент жизни [Асафьев: 8]¹.

Но наиболее радикальное из изменений, внесенных Чайковским в пушкинский сюжет, публика все же не одобрила: в первоначальной редакции последней сцены героиня падала в объятия Онегина, «Евгений и Татьяна целовались и обнимались, себя не помня от страсти» [Ларош 1894: 117]. Приняв во внимание реакцию зрителя, Чайковский восстановил пушкинский финал². Однако все остальные «модернизации» сюжета, изменение трактовки характеров, особенно очевидное в отношении образа Ленского (в музыкальном плане ставшего вровень с Татьяной и потеснившего Онегина³), закрепились в русском культурном

¹ Приведем и другое свидетельство современника, поэта М. Кузмина: «Вообще пушкинисты были недовольны, но публика очень скоро оценила вздохи Ленского, институтские хоры повсюду пели “Девы-красавицы”, а оркестры на катках исполняли популярный вальс» [Кузмин: 124]. Сам Кузмин явно не был в числе поклонников этой оперы (будучи поэтом, он находился в лагере скептиков), однако и он признает исключительную востребованность «Онегина» в обыденной жизни.

² «Держась и в расположении сцен, и в стихах возможно ближе подлинника и позволяя себе только в редких местах вставки своего сочинения, либреттисты допустили одно капитальное уклонение от образца, заставив в последней картине оперы Татьяну пасть в объятия Онегина. Но в 1880 году, осенью, перед представлением оперы в Большом театре, в Москве, — Петр Ильич привел конец оперы в тот вид, в котором мы его знаем теперь», — свидетельствовал М. И. Чайковский [Чайковский 1997. 2: 267].

³ «Все меняется в опере Чайковского сравнительно с романом из-за нового понимания центрального героя оперы. Это не Онегин, а Ленский. Поэтому ему, а не Онегину, принадлежит основной музыкальный тематизм. Поэтому и вся драматургия строится вокруг образа Поэта» [Шольп: 46].

сознании наравне с первоисточником. Многократно было подмечено, что массовый читатель часто смешивает героев пушкинского романа с оперными героями Чайковского (особенно это касается Гремина). По отношению к «Руслану и Людмиле» подобных проекций оперы на литературный текст в массовом сознании не наблюдается (будучи востребованной на сцене, опера Глинки гораздо меньше «Онегина» выросла в *повседневный быт*).

Можно предположить, что трансформации, которым подвергся в опере пушкинский сюжет, оказались для *современников Чайковского* понятными, *актуализировали в сознании зрителя определенные факторы восприятия, культурно-эмоциональные реакции*, благодаря которым психологическая дистанция в полстолетия (от 20-х до 70-х гг. XIX в.) преодолевалась, а герои начинали восприниматься как современники. Советский музыковед и литературовед А. А. Гозенпуд писал:

Музыкальная драматургия «лирических сцен» Чайковского воссоздает интенсивную лирико-психологическую атмосферу романа так, как она воспринималась в контексте русской действительности 70-х гг., в контексте русского реалистического искусства [Гозенпуд 1967: 212].

Это открывало возможность для зрителя психологического соотнесения себя с героями оперы, несмотря на большую конвенциональность этого музыкального жанра в сравнении с романом (поскольку, как писал Ларош, «видеть наших современников или людей близкого нам поколения поющими нам вдвойне странно и невероятно» [Цит. по: Виноградова: 48]). Поэтому совершенно очевидно, что контексты восприятия, мысль о возможности которых была высказана выше, не были связаны с традициями оперного искусства¹; последние предполагали установку, что происходящее на сцене *не уподобляется* жизни. М. И. Чайковский свидетельствовал, что зрители, привыкшие к условности оперных сюжетов, испытывали оторопь от перенесения на сцену бытовых реалий:

¹ В музыковедческой литературе подчеркивается, что именно выбор относительно современного (то есть не историко-мифологического, как в традиционной *opéra seria* (ит.) — серьезной опере) материала позволил Чайковскому почувствовать свободу от оперных штампов [Альшванг: 429].

Близость изображаемой эпохи смущала, отвлекала внимание от качеств музыки и почти шокировала публику, никогда не видавшую помещиц, нянюшек, провинциальных барышень, генералов [Чайковский 1997. 2: 231].

Исключая из рассмотрения комическую оперу, в современной «Онегину» оперной драме только Д. Верди в «Травиате» (1853) и Ж. Бизе в «Кармен» (1875) обратились к современному материалу, не лишенному, однако, в обоих случаях некоторой доли социокультурной экзотики¹. В «Онегине» же на сцене изображался русский быт, усадебный и великосветский. Один из рецензентов прямо указывал на нарушение условности оперного жанра:

Реализм еще раз сослужил плохую службу искусству вообще и самому композитору в частности... И какую, в самом деле, музыку можно написать на такие слова: «Здравствуйте, как Ваше здоровье?» [Цит. по: Туманина: 495].

Под «реализмом» пишущий подразумевал копирование обыденной жизни; такое понимание было типичным для эпохи, оно в полной мере не преодолено, как будет показано ниже, и в современном литературоведении. С. И. Танеев, ученик и друг Чайковского, высоко оценивая музыку «Онегина», высказал, тем не менее, сходную мысль о трудности изображения обыденных ситуаций в опере, поскольку они лишают действие динамики: «Вся первая картина, — писал он Чайковскому, — состоит в том, что к Лариным приехали гости, и больше ничего» [Цит. по: Туманина: 504]. С точки зрения распространенных в оперной драматургии приемов, необходимых для раскрытия характеров персонажей посредством резкой перемены обстоятельств, драматической смены

¹ Оперу Бизе Чайковский любил, отзывался о ней как об «одной из прелестнейших опер нашего времени», сожалея, что ему не удается найти сюжет, подобный найденному Бизе [Чайковский 1916: 18]. Сюжет «Травиаты», напротив, оценивал очень критически («...творение г. Дюма-фиса, изображающее похождения продажной девки <...> ложно, сентиментально и не без пошлости <...> Такой выбор был понятен у Верди, искавшего сюжета, бьющего на нервы людей эпохи упадка искусства» [Чайковский 1997. 3: 131]). Тем не менее, он признавал, что в образах Виолетты и Кармен «под грубой формой чувствуется красота и сила» [Чайковский 1997. 3: 35].

ситуаций (что требовало введения условных мотивов: неожиданных известий, разоблачений, смертей, сумасшествия, бегства, пленения, отравлений, покушений, пророчествований), в первом действии «Онегина», действительно, «ничего не происходит», характеры персонажей раскрываются (в плоскости *словесного* текста) через диалоги и прямые автохарактеристики, которые Танеев и определил как «рассказ» персонажа о себе. (Речь шла об арии Ольги «Я не способна к грусти томной» и контрастных по отношению к ней характеристиках Татьяны в третьей сцене первой картины¹). «Рассказ, — поясняет Танеев, — хорош в романе, в повести. Вот что я разумел под словом “несценично”. Опять повторяю, что я говорил это только о начале» [Чайковский 1916: 22]. Между тем, ария Ольги *музыкально* необходима в первой картине, поскольку в ней раскрывается, по наблюдению Б. В. Асафьева, интонационная форма, определившая специфику музыкального действия всей оперы [Асафьев: 35–37] и неразрывно связанная с вопросом о новой природе оперно-драматургической событийности².

Чайковский подвел итог спору с Танеевым в письме от 25 января/5 февраля 1878 г.:

Не буду больше препираться с Вами насчет сценичности или несценичности «Онегина». Я бы мог заметить, что Вы не совсем справедливо утверждаете, что характеры Татьяны и Ольги разъясняются не посредством действия, а посредством их монологов и диалогов. Правда, действия их очень просты, не театральны, но все-таки каждая из них действует по той мере, на какую способна. <...> А впрочем, я уже говорил Вам, что если, как Вы утверждаете, *опера есть действие*, а у меня в «Онегине» его нет, то я готов

¹ Эту арию критиковали и другие современники Чайковского. Ср.: «Ольга, в длинной арии, излагает целый анализ своего характера, относясь к себе совершенно объективно и вызывая свои способности к рефлексии. Как это все естественно и правдоподобно!» — явил один из рецензентов [Цит. по: Виноградова: 33]. Ария Ольги занимает такое важное место в музыкальном действии «Онегина», что сделалась объектом анализа со стороны целого ряда исследователей.

² «Образуется система композиционных интонационных арок, звукоарок, своего рода “перекрытий” от одной точки действия к другой. Психологически это вызывает “интонационные ассоциации” на всем протяжении лирических сцен; ассоциации, образующие чрезвычайно цепкую связь между отдельными моментами» [Асафьев: 4].

назвать Онегина не оперой, а чем хотите: сценами, сценическим представлением, поэмой, чем Вам угодно. <...> Пусть «Онегин» будет очень скучным представлением с тепло написанной музыкой — вот всё, чего я желаю (Курсив автора. — С. III.) [Чайковский 1916: 23].

Несмотря на примирительное «готовы назвать ... чем хотите», жанровое определение «лирические сцены», в итоге закрепившееся за «Онегиным», отнюдь не было случайным. Оно отразило новый принцип, положенный в основу оперно-драматического действия, хорошо исследованный в музыковедении. Не внешние (фабульные) скрепы и ситуации, а сама музыкальная ткань (тематический материал, характеристики, лейтмотивные переклички) стала основой событийности:

Лирические сцены Чайковского <...> это звенья монологов <...> и диалогов <...> так сплетенных друг с другом и так психологически мотивированных, что «оперность» с ее риторикой и «показательностью», с ее «масками и котурнами» решительно преодолевается. По реализму всей своей внутренней природы и всей своей слышимости «Евгений Онегин» был событием выдающимся, равным лучшим достижениям русской реалистической литературы [Асафьев: 23].

То, что для музыковеда сравнение оперного реализма «Онегина» с вершинами реализма литературного не было случайным, подтверждается целым рядом приводимых далее Асафьевым параллелей с писателями, как западными (Бальзак [Асафьев: 36, 57]), так и русскими (от Лермонтова [Асафьев: 53] и Баратынского [Асафьев: 30] до Некрасова [Асафьев: 42] и Чехова [Асафьев: 23–26, 82]). К сожалению, эти параллели, фиксирующие близость в отношении целого ряда структурно-семантических моментов, были проведены исследователем достаточно бегло, эскизно.

Сходную мысль за полвека до появления исследования Асафьева высказал и Ларош в работе «П. И. Чайковский как драматический композитор» (1894):

Стремление Петра Ильича к реализму, к «жизненной правде в звуках» на этот раз было ясное и определенное. Поклонник Диккенса и Теккерея, Гоголя и Льва Толстого, он хотел посредством музыки, и не изменяя корен-

ным началам изящной формы, изобразить действительность если не так же отчетливо и выпукло, то все-таки в этом же направлении. Что в погоне за реализмом музыка всегда останется позади поэзии <Ларош подразумевает не лирику, а литературу в целом — С. III.>, — это он живо чувствовал; но точно так же он сознавал, что именно задача реализма стояла на очереди [Ларош 1894: 115].

Вариации этой мысли «всплывают» в названной работе неоднократно; в ней, как в фокусе, собирается вся проблематика статьи, хотя развить мысль вполне Ларош, по-видимому, не стремился. С одной стороны, он приписывает «Онегину» «цели, сходные с новейшей повестью и романом» [Ларош 1894: 116]. С другой — затрудняется соотнести его с конкретными литературными явлениями:

Господствующее в Чайковском настроение совсем не то, которое мы видим в современной ему русской поэзии (разумая под поэзией и роман). Представляемый им период от 1866–1893 гг. соответствует периоду приблизительно от смерти Пушкина или Лермонтова до «Войны и мира». Я не вижу в Чайковском ничего сходного с монументальной пластикой Льва Толстого, ни с его мистическим парением. Точно так же Чайковский был чужд искусственного, *гальванического* оживления и исступления Достоевского. <...> Ни того, ни другого элемента я пока в русской музыке не слышу, особенно же в Чайковском, в котором так явственно звучит смягченная мировая скорбь, смягченный байронизм 40-х годов (Курсив автора. — С. III.) [Ларош 1894: 122].

Как видим, Ларош не нашел конкретной литературной параллели преобладающему эмоционально-психологическому тону оперы Чайковского, а между тем, она вычитывается из его же характеристик этого тона: «известная минорность настроения, от тихой грусти до бешеного отчаяния» [Ларош 1894: 109]; «минорное настроение, доступное ему во всех оттенках, от спокойной грусти до бурных волн отрицания» [Ларош 1894: 122]; «глубокая безнадежная грусть, не прорывающаяся в манфредовских проклятиях, а полускрытая под оболочкою изящного спокойствия» [Цит. по: Виноградова: 49]; «П. Чайковский — несравненный элегический поэт в звуках» [Цит. по: Виноградова: 48]; «элегическая сторона, которую я считаю преобладающею в даровании г. Чай-

ковского» [Цит. по: Виноградова: 49]; «та светотень элегической грусти и мечтательности, которую так изящно и благородно умеет передавать г. Чайковский» [Чайковский 1997. 2: 601]. Все вышеперечисленное: меланхолически-элегическое начало, «смягченная мировая скорбь»¹, наконец, отсылка к 1840-м гг. — указывают на возможную параллель с наследием И. С. Тургенева.

Она была эксплицирована в ряде работ середины XX в. А. А. Гозенпуд писал в «Оперном словаре», характеризуя особенности художественной рецепции Чайковским пушкинского романа:

Переосмысление романа в контексте явлений современного Чайковскому искусства, прежде всего художественной литературы, было не произвольным, а естественным актом, знаменовавшим новое творческое истолкование произведения другой эпохи. По настроению, общей атмосфере «Евгений Онегин» Чайковского близок романам и повестям Тургенева — «Дворянскому гнезду» или «Асе» [Гозенпуд 1965: 143]².

Исследователем даже была высказана мысль о преимущественном значении литературных влияний в сравнении с современной Чайковскому оперной музыкой:

¹ Определяя эмоциональную доминанту творчества Чайковского как элегическую скорбь, обращенную в прошлое, Ларош проявлял некоторую субъективность. Найденная критиком особенность соединялась с другими «началами» творчества Чайковского и рождала звучания, устремленные все же не в прошлое, а в будущее — в XX в.

² В более поздних работах исследователь называет и других романистов, но имя Тургенева везде возглавляет перечень писателей, чье творчество, по мнению Гозенпуда, определило направленность творческой мысли композитора: «Конечно, Чайковский не ставил задачи создания оперной аналогии современному роману, но, будучи современником Тургенева и Толстого, прочитал пушкинский роман в контексте эпохи. В центре оперы судьба трех героев — Татьяны, Ленского, Онегина, — показанная в единстве с бытовой, социальной средой, особенно ярко переданной в сцене именин Татьяны и петербургского бала» [Гозенпуд 1967: 213]; «...не сюжет, а идеи и проблемы, лежащие в основе музыкального произведения, роднят его с современностью. Чайковский воплотил пушкинские образы в музыке “Евгения Онегина” как бы сквозь призму “Дворянского гнезда” Тургенева, повестей Л. Толстого и романов Гончарова, в свою очередь связанных с современностью и с традицией Пушкина» [Гозенпуд 1981: 156].

определение «психологический роман» по отношению к опере ... должно понимать условно. Однако при всем своем глубоком своеобразии «Евгений Онегин» Чайковского, конечно, ближе к повести или роману И. Тургенева, И. Гончарова, Л. Толстого, чем к лирической опере Ш. Гуно или А. Тома [Гозенпуд 1967: 212].

Е. С. Берлянд-Чёрная акцентировала внимание на одной из граней проблематики оперы, позволяющей соотнести ее с современным Чайковскому литературным контекстом: в ней «запечатлелись женские типы и характеры в романах современных ему писателей — Тургенева, Толстого, Гончарова» [Берлянд-Чёрная: 42], что предопределило психологическую модернизацию образа Татьяны [Берлянд-Чёрная: 48] и трактовку финала. По сути, речь шла о том, что трансформация мотива замужества Татьяны (в частности, введение образа Гремина) отразило те изменения социокультурной роли женщины, которые произошли в середине – второй половине XIX в. и нашли отражение в русском романе:

Это новое решение сюжетной линии было подсказано композитору не Пушкиным, а скорее романическими коллизиями в произведениях Гончарова, Тургенева, Толстого («Обрыв», «Новь», «Рудин», «Война и мир») [Берлянд-Чёрная: 50–51].

Предложенные параллели, к сожалению, не получили у названных исследователей дальнейшего развития и остались в плоскости *очень общих сближений проблематики оперы и романов XIX в.*

Заслуживающая внимания попытка анализа перекличек оперы и произведений современной Чайковскому литературы *на уровне эстетических принципов и элементов поэтики* была предпринята в работах крупных советских музыковедов Н. В. Туманиной и А. Е. Шольп. Развивая уже высказанную в музыковедении мысль о близости драматургических приемов Чайковского и Чехова, исследовательницы обнаруживают истоки этих новаций в драматургии Тургенева, в особенности, в пьесе «Месяц в деревне» (написана в 1850 г., опубликована в журнале «Современник» в 1855 г., первая постановка в 1872 г.). В работе Туманиной пересечения драматургической поэтики Чайковского и Тургенева были обозначены следующим образом:

Психологическая драма как основа действия, отсутствие внешних событий, составляющих сложную и запутанную интригу, большое внимание к высказываниям героев, в которых выражаются как характер, так и чувства, индивидуализация действующих лиц — все это сближает драматургию Тургенева и Чайковского, в частности позволяет увидеть много общего между пьесами Тургенева и оперой «Евгений Онегин» (включая и многочисленные упреки в «несценичности» произведений Тургенева и Чайковского) [Туманина: 507].

Вопрос о том, какого характера обнаруженная связь — генетического или типологического, — исследовательница посчитала не очень существенным:

Была ли драматургия «Онегина» создана под воздействием пьес Тургенева или нет, не имеет значения. Весьма возможно, что Чайковский видел некоторые пьесы Тургенева на сцене и, конечно, читал их, так как Тургенев до конца жизни композитора был одним из любимейших его писателей [Туманина: 507–508].

Гораздо более детально параллель Чайковский – Тургенев была исследована в работах А. Е. Шольп, объединенных затем в ее книге очерков «“Евгений Онегин” П. И. Чайковского» [Шольп]. Ученица Б. В. Асафьева, Александра Евгеньевна Шольп (1905–1989) проявляла особое внимание к вопросам драматургической поэтики оперы еще и в силу своей профессиональной специализации: в 1938–1941 и 1944–1947 гг. Шольп была режиссером-постановщиком Одесского театра оперы и балета, создавала постановки оперных спектаклей для Львовской оперной студии и Киевской студии телевидения, а в 1955–1971 гг. преподавала курс оперной драматургии на кафедре теории музыки Киевской консерватории.

Один из очерков книги был посвящен сопоставлению «Месяца в деревне» и «Евгения Онегина» в аспекте проблемы сюжета, очерченной достаточно широко: новое понимание драматического действия, в котором внешняя событийность сменялась интересом к внутреннему, психологическому плану, связывалось исследовательницей с утверждаемым Тургеневым и Чайковским новым видением человека во всей полноте его личностных возможностей и во всём драматизме

повседневного существования. Многослойность построения оперы и комедии проявлялась в их «двухсюжетности»: смысловой «нерв» конфликта предполагал сопряжение не на фабульном, а на философском уровне двух отдельных сюжетных линий (Татьяна — Онегин, Онегин — Ленский в опере, Ислаева — Ракитин, Ислаева — Беляев в пьесе). Сходство обнаруживалось и в поэтике финала оперы и комедии — его открытым характере, несущем в себе философское расширение тем разочарования, страдания, долга [Шольп: 43–53]. Объясняя эти пересечения, исследовательница говорила о *параллелизме художественных явлений, вызванном историческими закономерностями развития культуры* [Шольп: 43].

В других главах работы она обратила внимание на присущие опере «Евгений Онегин» конструктивные признаки романа (в первую очередь, связанные с категорией автора и разными гранями проявления авторского начала) [Шольп: 21]. Художественная рефлексия Чайковского по поводу судьбы романтического героя — Поэта — обнаруживала параллель с тургеневскими поисками нового героя в романе «Новь», а вслед за этим устанавливалось *типологическое сходство лирико-психологической поэтики Тургенева с проявлениями музыкального лиризма и психологизма в опере* [Шольп: 23–42]. Наконец, заслуживает интереса попытка назвать оперу «Евгений Онегин» «...первым русским музыкальным романом, выразившим современную ему общественную идеологию» [Шольп: 21]:

Связь русской реалистической прозы (романа) и русской оперы оказалась глубоко органичной. Поэтому и «Онегина» Чайковского можно рассматривать как естественное порождение современной ему прозы: это, в сущности, тургеневский романский жанр, то есть жанр, возникший на базе тургеневской лирической прозы. До появления романов Тургенева «Онегин» Чайковского едва ли был бы реален [Шольп: 22].

Эта интереснейшая мысль, к сожалению, осталась не раскрытой в более конкретных аспектах. Но и сделанного в книге достаточно, чтобы определить работу Шольп как новаторскую и по заявленной проблематике, и по методологии, поскольку в исследовании органично соединились литературоведческий «ход» и детальный анализ музыкальных форм, средств выразительности в структурно-семантическом

и культурно-историческом аспектах. Тема «Чайковский и Тургенев» впервые была введена в историко-литературный контекст, что открывало далеко идущие перспективы ее исследования. Не случайно эта работа была высоко оценена М. А. Турьян, отметившей в своей рецензии необходимость «привлечь к книге А. Шольп внимание филологов» [Турьян: 246].

Иной подход к обозначившимся в научной традиции проблемам связи оперы Чайковского с реалистической литературой предложил М. Б. Гаспаров [Гаспаров]. В исследовании идет речь об экстраполяции созданных в романах второй половины XIX в. и посвященных им литературно-критических статьях психо-эмоциональных и поведенческих моделей в плоскость реального жизненного поведения людей «эпохи реализма», к которым отнесен и Чайковский. В качестве наиболее вероятного «транслятора» этих моделей литературовед указывает на тургеневское творчество:

Писавшиеся в то время романы и повести Тургенева содержали многочисленные вариации этой общей темы <становления личности через испытание любовью — *С. III.*>, трактовку которой можно найти и в сочинениях Герцена, Гончарова, Чернышевского и Толстого. Знаменитая статья Чернышевского «Русский человек на rendez-vous» сделала недвусмысленно ясным символическое значение этого основного сюжета... [Гаспаров: 101–102].

Эту модель Чайковский, по мысли исследователя, пытается реализовать в биографической плоскости (имеется в виду история его жень-тыбы), при этом обретенный эмоциональный опыт возвращается в сферу искусства, определив восприятие композитором пушкинского романа, который в сознании Чайковского «приобрел очертания истории из подлинной жизни» [Гаспаров: 104], вследствие чего получил «и черты реалистического повествования» [Гаспаров: 108]. Поэтому сюжетные коллизии, эпизоды и персонажи в опере Чайковского далеко отходят от пушкинского первоисточника и «выглядят заимствованными непосредственно из произведений Тургенева, Толстого или Гончарова» [Гаспаров: 108]. Комментируя взаимоотношения литературы реализма и жизни, исследователь использует образ отражений, получаемых при помощи двух зеркал:

Искусство стремилось впитать в себя действительность, а действительность часто, если не всегда, воспринималась сквозь линзы, предложенные искусством [Гаспаров: 108].

Самое существенное здесь, конечно, вопрос о том, каковы эти «линзы», учитывают ли предлагаемые литературоведом модели специфику индивидуально-авторских художественных систем. В противном случае, реализм становится синонимом натурализма, хотя и несколько осложненного представлениями о самых общих, внеиндивидуальных матрицах восприятия и творчества. В пределе, речь идет о дагерротипировании жизни (личных переживаний, впечатлений) посредством ряда шаблонных приемов и подходов. В числе последних обнаруживается, например, тезис о речевой экспансии персонажей в литературе реализма, в противовес культуре недомолвок герметичной дворянской среды [Гаспаров: 121]. Персонажи эпохи реализма «старались выговориться, воздействовали один на другого непосредственно — словами и поступками, а не тем, что оставалось подразумеваемым» [Гаспаров: 110].

Уже на этом этапе рассуждений очевидна противоположность предлагаемых схем наблюдениям и выводам множества исследователей, писавших о психологических умолчаниях, лакунах, подтексте — как в литературе (в том числе и у Тургенева), так и в музыке Чайковского. Противоречия возникают и при обращении к тексту. Приведем всего лишь один пример. Комментируя знакомство героев в 1 акте, Гаспаров пишет:

Реалистическая обстановка незамедлительно сказывается и на персонажах оперы. <...> В опере Онегин завладевает душой Татьяны, декламируя саркастические строки о своем «дяде самых честных правил» <...> щеголяя якобы очерняющим его самого цинизмом на манер Рудина, Базарова и Райского [Гаспаров: 111]¹.

¹ Не вполне понятно, что имеется в виду под «цинизмом» Рудина и Райского, да и Базаров произносит свою фразу о «богатом теле» Одинцовой (адресуя ее не героине, а Аркадию) как раз для того, чтобы скрыть, какое глубокое впечатление произвела она на него с первого взгляда. Тут как раз и проявляется то самое «подразумеваемое», возможность которого исследователь исключает в отношении реалистического романа.

Однако эта фраза произносится Онегиным уже в заключительной сцене (№ 7) первой картины первого действия¹. «Узнавание» же его Татьяной в качестве возлюбленного происходит гораздо раньше, в домашнем квартете (№ 5). Впервые увидав Онегина, героиня поет: «Я дождалась, открылись очи! / Я знаю, знаю: это он!» [«Евгений Онегин»: 22]. Онегин в это же время вопрошает Ленского: «Скажи, которая Татьяна, — / Мне очень любопытно знать <...> / Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт. <...> / Я выбрал бы другую!» [«Евгений Онегин»: 21–22]. Принцип натуралистического правдоподобия здесь, как и в романе Пушкина, нарушен, поскольку *житейская* логика заставила бы Онегина скорее поинтересоваться у друга, которая из девушек его невеста. Зрителю же становится понятно, что *роковое* узнавание происходит и со стороны Онегина: мелодические линии героев и отражаются друг в друге, и примечательно не совпадают в ритмико-временном развертывании. В этом эпизоде Чайковский нарушает фабульную последовательность событий первоисточника, но очень точно следует пушкинской поэтике намека, недосказанности, предположительности («Я выбрал бы...», подчеркнутое эмфатическим повтором) (Курсив мой. — С. III.).

Но самое главное — это, конечно, музыка, которая и в данном эпизоде, и за его пределами совершенно не поддается однозначной интерпретации. Трудно согласиться с центральным тезисом исследователя:

...дискурс оперы Чайковского содержит в себе две формы выражения. Ее жанровая музыка создает реалистическую среду, в которой разворачивается действие оперы, между тем как изображение главных персонажей и их отношений равносильно осуществляемому музыкальными средствами психологическому анализу [Гаспаров: 116–117].

Бытовой романс в 1 картине 1 акта, песни крестьян, вальс и мазурка на балу Лариных, полонез в 3 акте — всё это трактуется как «социо-музыкальные формы» [Гаспаров: 112], в совокупности создающие «осязаемое социальное пространство» [Гаспаров: 113] и маркирующие

¹ В сцене, предвещающей ариозо Ленского (№ 6), Онегин впервые обращается непосредственно к Татьяне; вместо того, чтобы сразу поразить ее своим «цинизмом», он учтиво интересуется ее занятиями в деревне и замечает в ответ: Я вижу, — Вы мечтательны ужасно, / И я таким когда-то был!...» [«Евгений Онегин»: 24].

«близость обозначаемых такой музыкой ситуаций к реальной жизни» [Гаспаров: 112]. Проблема, однако, заключается в синтетическом характере мелодики Чайковского [Альшванг: 427]. В музыковедческих работах показано, что в «Онегине» нет «жанровой музыки» в собственном смысле слова: готовые формы не воспроизводятся в своем исходном виде, но преобразуются по законам симфонизма, значение этих элементов углубляется. А. А. Альшванг называет эту трансформацию «обобщением посредством жанра» [Альшванг: 421–424]. Так, романсовые интонации становятся носителями художественного образа, насыщаются более глубоким психологизмом [Альшванг: 396–397, 401], а из ярких танцевальных жанров, положенных в основу музыкального действия в 1 картине 2 акта, создается «живая ткань, на которой выводятся узоры драматической интриги» [Альшванг: 414]. Поэтому так протестовала А. Е. Шольп против трактовки бала Лариных как бытового эпизода в театре, указывая на то, что художественное значение бала Лариных гораздо шире введенных жанровых элементов:

...все ухищрения постановщиков, показывающих бал «по-пушкински», то есть во всей красе провинциального помещичьего *быта*, с именинным столом, с пузатым самоваром и глупыми сплетницами вокруг него и т. д. и т. п. — идут абсолютно вразрез со всей музыкальной поэтикой четвертой картины «Онегина». В музыке ларинского бала нет жанровости, нет «быта», есть лирика, и лирика в самом высоком понимании этого слова (Курсив автора. — С. III.) [Шольп: 47].

Вторая из форм выражения, о которой говорит Гаспаров, с его точки зрения, тяготеющая к выделенным номерам и близкая традиционным оперным формам [Гаспаров: 113], посредством которых передается «психология» главных героев, на самом деле также синтетична. Во-первых, прообразами тем героев являются, в том числе, и бытовые романсы [Альшванг: 395–397]¹. Во-вторых, лирико-психологическое начало в музыке «Евгения Онегина» вбирает в себя мелодические традиции русского романса, и поэтому оно отнюдь не ограничено сферой изображения главных персонажей. В-третьих, сложная тематическая

¹ Подробный анализ взаимодействия реминисценций из русского романса и европейской музыки см.: [Шольп: 83–166].

работа Чайковского вообще не позволяет отделить «бытовую» составляющую музыки от традиционно-оперных психологических характеристик героев [Альшванг: 402]. «По существу, вся опера раскрывает постепенное становление выдающейся натуры, и никакая отдельная ария не могла бы исчерпать содержания этой целомудренной и страстной души», — так комментирует музыковед линию Татьяны в опере [Альшванг: 399], причем в финале в партии героини «совершенно нарушаются обычные оперные формы» [Альшванг: 419].

Подводя итог анализа работ, посвященных связям оперы «Евгений Онегин» с литературой второй половины XIX в., необходимо признать, что исследование этого вопроса в пределах общих схем едва ли продуктивно. Важно не только расширить и углубить контекст, но и прояснить линии историко-литературных и историко-культурных взаимодействий *в их конкретике и синкретизме*. Обзор исследований, посвященных этому вопросу, позволяет прийти к выводу о важности дальнейшего изучения проблемы Пушкин — Тургенев — Чайковский, причем уже не столько в типологическом аспекте, сколько в *персоналистическом*. Роман поэта первой трети XIX в., прочитанный композитором сквозь «оптику» романов и повестей любимого им писателя-современника — такой ракурс зрения не только способен обогатить наше понимание одной из самых значительных русских опер, но, думается, *имеет и более общую перспективу, необходимую для осмысления сложной, многосоставной и гетерогенной поэтики русского реалистического искусства, интегрирующей разновременные в историко-культурном отношении смысловые импульсы в динамично-противоречивое, но при этом единое художественное целое*.

К сожалению, практически не исследован вопрос о рецепции Чайковским тургеневского творчества. Тургенев не просто сыграл важную роль в формировании литературного кругозора молодого Чайковского, но и был, по свидетельству Лароша, одним из его любимых авторов [Ларош: 354]. По воспоминаниям мемуаристки А. И. Брюлловой, на вопрос собеседника о том, почему композитор упустил внезапно представившуюся в дороге возможность познакомиться с Тургеньевым¹

¹ Впоследствии Тургенев проявлял заинтересованность в знакомстве, но оно так и не состоялось. О причинах Чайковский писал Н. Ф. фон Мекк из Франции в письме от 19 февраля 1879 г. [Чайковский 1997. 2: 220–221].

(«Разве Вы не любите Тургенева?»), Чайковский отвечал: «Страшно люблю, поклоняюсь ему <...>» [Брюллова: 109]. В письмах и дневниках Чайковского сохранились следы этой увлеченности произведениями Тургенева. Так, в мае 1867 г. во время визита в Москву цесаревича с женой он писал брату Анатолию: «не пошел на гуляния в парке “Сокольники”, потому что предпочел прочитать “Дым” до конца. Я потратил на это весь вечер и не жалею» [Чайковский 1997. 1: 248]¹.

Даже значительно позднее, когда, по признанию композитора в одном из писем середины 1880-х гг., он «заметно охладел к Тургеневу» и чувствовал все возрастающую «склонность» к Л. Н. Толстому [Чайковский 1997. 2: 579], имя Тургенева не исчезает со страниц его переписки и дневников. «Отправление в Москву в 7 часов. По дороге читал рассказы Тургенева и приходил в восторг» [Дневники: 126]; «После обеда читал *Клару Милич*» (Курсив автора. — С. III.) [Дневники: 125]. В письме к великому князю Константину Константиновичу Чайковский цитирует по памяти стихотворение в прозе Тургенева «Русский язык» [Чайковский 1997. 3: 239]; плачет, читая эссе французского критика Э.-М. де Вогюэ о Тургеневе [Чайковский 1997. 3: 111]; читает переписку Тургенева, изданную после смерти писателя [Дни и годы: 333]. Чтение (или перечитывание) «Песни торжествующей любви» в 1887 г. (последовавшее за разговором об истории этого произведения с Полиной Виардо в 1886 г. [Чайковский 1997. 3: 101]) произвело на Чайковского настолько сильное впечатление [Дневники: 125], что он, предположительно, захотел создать на основе повести вокальное произведение, возможно, оперу.

Второй момент, на который необходимо обратить внимание, — близость эмоционально-психологического склада Чайковского и Тургенева, о чем писалось выше, в связи с высказыванием Лароша о доминирующем у Чайковского мечтательно-элегическом настроении. Не случайно современники обращали внимание на сходство культурного облика обоих творцов. А. К. Глазунов писал:

Чтобы найти характеристику творчества великих русских композиторов, я сравнил бы Бородина с домосковским князем-витазем, Мусоргского

¹ Роман Тургенева был опубликован в журнале «Русский вестник» в марте 1867 г.

с вдумчивым поселянином, Римского-Корсакова с былинным чародеем, а Чайковского с русским барином тургеневского душевного строя. Чайковский обожал деревню, любил и знал с своей точки зрения народ. Он умел с ним обращаться, и его все и повсюду любили [Глазунов: 208].

Ирландский композитор Ч. В. Стэнфорд записал в своем дневнике:

Чайковский гостил у покойного Ф. У. Мэтланда <...> Он во многом напомнил мне своего земляка Тургенева, с которым я однажды познакомился у мадам Виардо. В нем не было северной грубости, в своих манерах он был утончен, как француз, и в его темпераменте было что-то от итальянца [Stanford: 280]¹.

Русского читателя эта характеристика может позабавить, однако факт сближения поведенческого облика Тургенева и Чайковского налицо.

Музыка Чайковского также вызывала ассоциации с творчеством Тургенева. Один из австрийских критиков так характеризовал концерт для скрипки с оркестром (написанный в 1778 г., вскоре после окончания «Евгения Онегина», но впервые исполненный лишь в 1881 г. в Вене):

Первая часть со своей великолепной, здоровой темой, таинственной, тихой средней частью (кто при этом не вспомнил женских фигур Тургенева!) и дикая мужицкая пляска составляют целое, которому мы отводим выдающееся место среди современных произведений [Дни и годы: 260].

Лирическое, задумчивое настроение средней части концерта вполне соответствует ларошевским характеристикам элегизма Чайковского как эмоциональной доминанты его творчества. Эта доминанта проявилась и в «Евгении Онегине». А. Е. Шольп писала: «Элегическая

¹ Чайковский посещал Англию неоднократно [Чайковский 1997. 1: 130; 3: 211, 274, 548–549], в цитате речь идет о последней в его жизни поездке. В письме к брату Модесту Ильичу от 29 мая 1893 г. из Лондона Чайковский сообщал: «Послезавтра утром еду в Кембридж и жить буду не в гостинице, а в отведенной мне квартире у доктора Мэтланда <...>» [Чайковский 1997. 3: 549].

рефлектирующая мечтательность — основной психологический тон «Онегина» Чайковского» [Шольп: 104]¹. В то же время значимость эггического (а также связанных с ним меланхолии, мотива невыразимого, проявлений лирического) отмечается исследователями и в отношении тургеневского творчества. Так, в «Накануне» оно способствует раскрытию поэтико-философского плана произведения, сосредоточения на «трагических тайнах жизни, любви, смерти в их невыразимой сущности» [Евдокимова, Солис: 65]. В «Дворянском гнезде»

вследствие лиризации повествования, актуализирующей меланхолическое и невыразимое в образе чувства, возникает особый эффект «поэтического подъема», который переводит изображенное в универсальный и возвышенный план. <...> Все поэтические доминанты (невыразимое, меланхолическое, лирическое) находятся в сложной взаимосвязи, позволяющей рассматривать образ мирочувствования как условие уникальной целостности романа [Евдокимова, Цветкова: 75].

Такой исследовательский ход может оказаться очень существенным при изучении вопроса о том, как преломились тургеневское мироотношение и *поэтика* в творческом сознании Чайковского и как они могли повлиять на рецепцию композитором пушкинского романа. В то же время возникает вопрос и более общего свойства: не связан ли феномен «лиризации повествования», о котором сказано выше, с особыми эстетическими проявлениями в русской реалистической литературе и музыке? Присущие социально-психологическому реализму установки (на эмпирическую конкретность изображения, аналитичность, типизацию героев, саморазвитие характеров, детерминизм и пр.) безусловно, находятся в противоречии с проявлениями лирического (субъективностью, сюжетно-фабульной фрагментацией, психологической недоговоренностью, нелинейностью формально-содержательной структуры, тенденции к символизации). Тем не менее, на начальном этапе формирования русского литературного реализма эти черты, как было убедительно показано В. М. Марковичем, парадоксально совмещались в образных системах особого родового генезиса («Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души») [Маркович: 45–63]. Противобор-

¹ Из более поздних работ на эту тему см. напр.: [Маричева].

ство лирического и эпического начал, а также связанная с жанровой диффузностью неплотность повествовательных и персонажных структур этих произведений вызывали, по мысли исследователя, особый эффект: *активизацию сил художественной интеграции, приводившую к универсализации смысла* (Маркович назвал реализм такого типа «символическим»; известно, однако, что ученый не был вполне удовлетворен найденным определением). На следующем этапе (1840-е – первая половина 1850-х гг.) эта *специфическая форма художественного синтеза* оказалась уже не характерна для русского реалистического романа, однако затем особым образом отозвалась в творчестве Тургенева, объединившего пушкинскую и лермонтовскую традиции с достижениями реализма 1840-х гг. [Маркович: 109–110].

В контексте этой модели развития русского реализма важнейшие черты поэтики оперы Чайковского «Евгений Онегин» (выбор жанрового определения «лирические сцены», фрагментация пушкинского сюжета, снижение значимости фабульных мотивировок, синтетичность музыкально-словесной «ткани» оперы) приобретают особый интерес. В них можно увидеть преемственную связь не только с пушкинским «свободным романом», но и с лирико-психологической поэтикой тургеневских произведений, по-своему преломивших пушкинскую традицию.

Список литературы

Источники

- Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. М., Л.: Музгиз, 1944. 89 с.
- Берлянд-Чёрная Е. С. Пушкин и Чайковский. М.: Изд. и типолит. Музгиза в Москве, 1950. 144 с.
- Брюллова А. И. П. И. Чайковский // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 106–119.
- Глазунов А. К. Мое знакомство с Чайковским // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 208–211.
- Гозеннуд А. А. Оперный словарь. М., Л.: Музыка. 1965. 479 с.
- Дневники П. И. Чайковского (1873–1891). СПб.: ЭГО, Северный олень, 1993. 294 с.
- Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайдenschур, В. Киселев, А. Орлова и др.; под ред. В. Яковлева. М., Л.: Музгиз, 1940. 760 с.
- «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. 2-е изд. М.: Музгиз, 1963. 72 с.
- Кузмин М. Чехов и Чайковский // Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996. С. 123–126.
- Ларош Г. А. На память о П. И. Чайковском // Воспоминания о Чайковском. М.: Музыка, 1980. С. 352–355.
- Ларош Г. А. П. И. Чайковский как драматический композитор // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. (Четвертый год издания). Приложения. Кн. 1. СПб.: Издание дирекции имп. театров, 1894. С. 81–182.
- Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. М.: Наука, 2015. Т. 16, кн. 1. 640 с.
- Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. М.: Алгоритм, 1997.
- Чайковский М. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. М.: П. Юргенсон в Москве, 1916. 188 с.

Исследования

- Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1970. 816 с.
- Виноградова А. С. «Евгений Онегин»: премьерное пятилетие в зеркале прессы // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 26. С. 8–51.
- Гаспаров Б. М. Глава 3. «Евгений Онегин» в век реализма // Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония: слово и музыка в русской культуре. Москва: Классика-XXI, 2009. С. 87–132.
- Гозеннуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Л.: Сов. композитор, 1981. 224 с.
- Гозеннуд А. А. Пушкин и русская оперная классика // Пушкин: Исследования и материал. Л.: Наука, 1967. Т. 5: Пушкин и русская культура. С. 200–216.
- Евдокимова О. В, Солис Ж. И. Эволюция меланхолической традиции культуры в «классическом» романе И. С. Тургенева: от Лизы Калитиной к Дмитрию Инсаро-

ву // Евдокимова О. В. Русский классический роман: константы и вариации («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). СПб.: Свое издательство, 2025. С. 59–67.

Евдокимова О. В., Цветкова К. В. Поэтика образа чувства в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Евдокимова О. В. Русский классический роман: константы и вариации («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева). СПб.: Свое издательство, 2025. С. 67–78.

Маричева И. В. Элегичность как одна из основ стиля оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Вестник Череповецкого государственного педагогического университета. 2009. № 9. С. 264–269.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX в. (30–50-е годы). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1982. 208 с.

Туманина Н. «Евгений Онегин» // Туманина Н. Чайковский. Путь к мастерству: 1840–1877. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 490–548.

Турьян М. А. «Евгений Онегин»: Пушкин и Чайковский // Вопросы литературы. 1984. № 3. С. 241–246.

Шольн А. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Очерки. Л.: Музыка, 1982. 167 с.
Stanford C. V. Pages from an unwritten diary. London: E. Arnold, 1914. P. 278–281.

References

- Al'shvang, A. A. *P. I. Chaikovskii* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1970. 816 p. (In Russ.)
- Vinogradova, A. S. “‘Evgenii Onegin’: prem'ernoie piatiletie v zerkale pressy” [“‘Eugene Onegin’: the Premiere’s Fifth Anniversary in the Mirror of the Press”]. *Iskusstvo muzyki: teoriia i istoriia*, no. 26, 2022, pp. 8–51. (In Russ.)
- Gasparov, B. M. “Glava 3. ‘Evgenii Onegin’ v vek realizma” [“Chapter 3. ‘Eugene Onegin’ in the Age of Realism”]. Gasparov, B. M. *Piat' oper i simfoniia: slovo i muzyka v russkoi kul'ture* [Five Operas and a Symphony: Words and Music in Russian Culture]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2009, pp. 87–132. (In Russ.)
- Gozenpud, A. A. *Dostoevskii i muzykal'no-teatral'noe iskusstvo* [Dostoevsky and Musical and Theatrical Art]. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ., 1981. 224 p. (In Russ.)
- Gozenpud, A. A. “Pushkin i russkaia opernaia klassika” [“Pushkin and Russian Opera Classics”]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [Pushkin: Research and Materials], vol. 5: Pushkin i russkaia kul'tura [Pushkin and Russian Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 200–216. (In Russ.)
- Evdokimova, O. V. and Zh. I. Solis. “Evoliutsiia melankholicheskoi traditsii kul'tury v ‘klassicheskom’ romane I. S. Turgeneva: ot Lizy Kalitinoi k Dmitriiu Insarovu” [“The Evolution of the Melancholic Tradition of Culture in the ‘Classical’ Novel by I. S. Turgenev: From Liza Kalitina to Dmitry Insarov”]. Evdokimova, O. V. *Russkii klassicheskii roman: konstanty i variatsii* (“Dvorianskoe gnezdo” I. S. Turgeneva) [The Russian Classical Novel: Constants and Variations (“A Nest of the Gentry” by I. S. Turgenev)]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2025, pp. 59–67. (In Russ.)
- Evdokimova, O. V., and K. V. Tsvetkova. “Poetika obraza chuvstva v romane I. S. Turgeneva ‘Dvorianskoe gnezdo’” [“The Poetics of the Image of Feeling in I. S. Turgenev’s Novel ‘A Nest of Gentry’”]. Evdokimova, O. V. *Russkii klassicheskii roman: konstanty i variatsii* (“Dvorianskoe gnezdo” I. S. Turgeneva) [The Russian Classical Novel: Constants and Variations (“A Nest of the Gentry” by I. S. Turgenev)]. St. Petersburg, Svoe izdatel'stvo Publ., 2025, pp. 67–78. (In Russ.)
- Maricheva, I. V. “‘Elegichnost’ kak odna iz osnov stil'ia opery P. I. Chaikovskogo ‘Evgenii Onegin’” [“Elegy as One of the Foundations of the Style of P. I. Tchaikovsky’s Opera ‘Eugene Onegin’”]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 9, 2009, pp. 264–269. (In Russ.)
- Markovich, V. M. *I. S. Turgenev i russkii realisticheskii roman XIX v. (30–50-e gody)* [I. S. Turgenev and the Russian Realistic Novel of the 19th Century (30s–50s)]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1982. 208 p. (In Russ.)
- Tumanina, N. “‘Evgenii Onegin’” [“Eugene Onegin”]. Tumanina, N. *Chaikovskii. Put' k masterstvu: 1840–1877* [Tchaikovsky. The Path to Mastery: 1840–1877]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1962, pp. 490–548. (In Russ.)
- Tur'ian, M. A. “‘Evgenii Onegin’: Pushkin i Chaikovskii” [“‘Eugene Onegin’: Pushkin and Tchaikovsky”]. *Voprosy literatury*, no. 3, 1984, pp. 241–246. (In Russ.)

С. О. Шведова. О художественной интеграции в поэтике русского реализма:
Пушкин — Тургенев — Чайковский

Shol'p, A. "Evgenii Onegin" P. I. Chaikovskogo. Ocherki [*"Eugene Onegin" by P. I. Tchaikovsky. Essays*]. Leningrad, Muzyka Publ., 1982. 167 p. (In Russ.)

Stanford, Charles Villiers. *Pages from an Unwritten Diary*. London, E. Arnold Publ., 1914, pp. 278–281. (In English)