

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЮБИЛЕИ К 220-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.С. ПУШКИНА

И. А. Поляков<sup>1</sup>

*Иркутский государственный университет*

## РОМАН А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ЛИБРЕТТО ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО: СПЕЦИФИКА ТРАНСФОРМАЦИИ

В статье рассматривается проблема интермедиальности, в частности, соотношение литературного произведения и оперного либретто, прослеживаются трансформации романа А. С. Пушкина в оперное либретто П. И. Чайковского, преимущественно в связи с персонажами – Татьяной Лариной, Владимиром Ленским и Евгением Онегиным. Оперные персонажи существенно отличаются от литературных прототипов. Так, Татьяна в опере наделена чертами не девушки 1820-х гг., а современницы композитора. Ленский оставлен без возможных, но несостоявшихся жизненных сюжетов. Изменение онегинского поведения в финале оперы обусловлено драматической задачей композитора.

*Ключевые слова:* «Евгений Онегин», опера, интермедиальность, сюжет, литературный образ, трансформация, оперное либретто, система персонажей, роман в стихах, взаимодействие искусств.

I. A. POLYAKOV

*Irkutsk State University*

## SOME PECULIARITIES OF IMPERSONATION OF THE MAIN CHARACTERS FROM A. PUSHKIN'S NOVEL IN VERSE "EUGENE ONEGIN" IN P. TCHAIKOVSKY'S OPERA LIBRETTO

The article writer considers the peculiarities of transforming of Alexander Pushkin's novel into Petr Tchaikovsky's Opera libretto. In the focus of analysis are changes of some novel characters, such as Tatiana Larina, Vladimir Lensky and Eugene Onegin. The general change of the whole system of characters is described. In his study, the author comes to the following conclusion: a considerable change in Tatiana Larina's opera character is connected to the fact that the composer depicted in the opera not a girl of the 1820s, but his contemporary; Lensky evokes the impression of a more mature personality than his literary prototype, due to the composer's view on the dying poet's elegy different from that of Pushkin; Onegin's behavior in the Opera's finale is completely changed and conditioned by the dramatic stage plan.

<sup>1</sup> Илья Арусланович Поляков, аспирант Иркутского государственного университета

**Keywords:** “Eugene Onegin”, opera, intermedialism, plot, literary character, transformation, opera libretto, character system, novel in verse, interaction of arts.

За последние полвека проблема взаимодействия искусств, или другими словами, интермедиальности, выдвинулась на первый план. Как самостоятельная сфера научных интересов интермедиальность оформилась в 50-е гг. XX столетия, базой ее формирования послужил обширный круг вопросов соотношения разных жанров искусств, накопившихся за время существования искусства как формы деятельности человека. «Кристаллизация проблематики интермедиальных исследований произошла, как и в других науках, в XX в., не в последнюю очередь из-за отождествления законов построения текста и культуры» – отмечает И. Борисова [Борисова, 2004, электронный ресурс, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html>]<sup>1</sup>. На данный момент исследования в области интермедиальности «... являются бурно развивающейся отраслью гуманитарных и естественнонаучных знаний» [Тимашков, 2008, с. 118].

Либретто, являясь «немаловажной составляющей целостного рассмотрения организующих принципов оперного сочинения», представляет собой связующее звено между литературным первоисточником и оперой» [Ковалева, 2015, с. 126]. Однако на протяжении долгого времени либретто отказывали в самостоятельной литературной ценности, считая его «...“вторичной” литературой, “промежуточным звеном”, связанным и с драмой, и с оперой, но не принадлежащим полностью ни той, ни другой» [Гулая, 2006, с. 3]<sup>2</sup>. В результате значительный пласт художественного творчества, представленный оперным либретто, долгое время не был исследован должным образом.

---

<sup>1</sup> Немалую роль в становлении интермедиальности сыграли работы зарубежного исследователя О. Вальцеля («Wechselseitige Erhellung der Künste», 1917), занимавшегося поиском связей литературы и живописи, а также К. С. Брауна («Музыка и литература. Сравнение искусств», 1948), рассматривавшего общие структурные и жанровые элементы музыки и литературы. Позже в 1968 г. С. П. Шер в монографии, посвященной вопросам литературы немецкого романтизма, выдвинул понятие «verbal music», противопоставив его другому понятию – «word music». Новый термин Шер определял как «литературную репрезентацию существующего или вымышленного музыкального сочинения, стремящуюся достичь словесного приближения к партитуре и часто характеризующую музыкальное исполнение или субъективное восприятие музыки» [Sher, 1968]. Наконец, в 1983 г. О. Хансен-Леве в исследовании «Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne» вводит термин «интермедиальность» в научный обиход, причем сфера его применения не ограничилась исключительно гуманитарными науками.

<sup>2</sup> Схожую мысль высказывает и известный исследователь в области либретто и либреттологии Г.И. Ганзбург: «музыковеды склонны считать специальное изучение проблем, связанных с либретто, компетенцией филологов. Филологи – компетенцией музыковедов. Театроведы также избегают данной проблематики» [Ганзбург, 2004, с. 27].

С ростом исследовательского интереса к теории интермедальности и интеракции искусств в целом либретто постепенно начинает становиться предметом научной рефлексии, о чем свидетельствует постоянный рост корпуса работ, посвященных проблеме вербальной составляющей оперного жанра. Многочисленные статьи И.И. Соллертинского, Г.И. Ганзбурга, В. Мовчан, Д. Митрофановой, М. Раку, М. Арановского, монографии С. Гончаренко, И. Пивоваровой, учебное пособие Ю. Димитрина тому прямое подтверждение. Более того, интермедальные отношения литературы и музыки становятся предмет изучения многих диссертационных работ<sup>1</sup>. В исследованиях зарубежных и отечественных ученых содержится мнение о прикладной функции оперного либретто, в других предлагается изучать либретто как самостоятельный жанр. Однако приверженцы обоих подходов не отрицают тот факт, что либретто нуждается в более глубоком осмыслении и изучении как «важнейшая составляющая оперной системности» [Гулая, 2006, с. 3]. Т.Н. Гулая подчеркивает: «...являясь посредником между литературным произведением и оперой, либретто выступает как продукт и объект смысловой, стилистической и образной интерпретации» [Гулая, 2006, с. 3]<sup>2</sup>

Поскольку большинство оперных произведений имеют литературную основу, важной представляется проблема интерпретации прецедентного литературного текста.

При трансформации прецедентного текста сюжет практически никогда не остается без изменений, как правило, взгляд композитор несколько отличается от авторской концепции литературного произведения. В опере «Травиата», написанной Дж. Верди по роману А. Дюма «Дама с камелиями», композитор усиливает и углубляет идею любви, заложенную писателем, при этом не сосредотачивается на других планах романа – социальном и философском. Ж. Бизе в опере «Кармен» также отходит от изначальной концепции П. Мериме и изображает не грубую воровку, а возвышенную и способную на сильные чувства героиню, при этом развивает тему животной страсти до темы романтической любви.

---

<sup>1</sup> Особое место среди них занимают кандидатские исследования. Так, Е.Р. Лаптева поднимает вопрос о жанровой природе либретто, рассматривая либретто как разновидность драмы («Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А.С. Пушкина в русской опере рубежа XIX-XX веков», 2002); А.А. Хамнинова проводит интермедальный анализ поэтики творческого наследия В.Ф. Одоевского, в частности в аспекте взаимодействия словесного искусства с музыкальным и живописным («Творческое наследие В.Ф. Одоевского в аспекте интермедального анализа», 2011); М.А. Самородова формулирует интермедальные стратегии взаимопроникновения различных видов искусств («Интермедальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами», 2015).

<sup>2</sup> Что касается исследований жанра либретто, то в данной области научного знания еще остается много «белых пятен», таких, как вопросы о жанровом определении либретто (можно ли считать этот жанр литературным), необходимости выработки адекватных критериев оценки художественного качества либретто, неисследованности истории либретто и т.п.

Исключением не стало и либретто оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», отличающееся от сюжета романа А.С. Пушкина.<sup>1</sup>

Татьяна в опере выглядит взрослее и решительнее литературной героини, ее чувство к Онегину более устремленное и осознанное, а представления о жизни не детски-наивны; это представления девушки, взрослой и физически, и душевно. Композитор исключил такие черты, свойственные Татьяне 20-х гг. XIX в., как склонность к иллюзиям и увлечение французскими романами, в то время как самобытность и независимость характера, живость ума и искренность чувства – черты, свойственные многим современникам композитора, – становятся для Чайковского определяющими в трактовке образа. Б.М. Ярустовский по этому поводу пишет: «Читая томик пушкинского “Онегина” Петр Ильич прежде всего выделил для себя ведущую черту образа-характера, ее движение и развитие» [Ярустовский, 1947, с. 106]. При этом исследователь обращает внимание на пометки композитора о Татьяне, сделанные им при чтении романа: «всегда грустна», «ей рано нравились романы», «влюбилась...», «это он!», кроме этого отмечено все письмо целиком, сцена с няней, слова «ревнивая тоска», «потрясена», «погибну – сердце говорит», «и я любила вас». Таким образом складывается портрет той Татьяны, которую хотел видеть композитор в своем произведении: мечтательная, романтическая и грустная девушка, испытывавшая смятение чувств и беспокойство при появлении Онегина. Бесспорно, выбор вышеупомянутых качеств был неслучаен, поскольку Чайковский ориентировался на характерные женские черты своего времени (напомним, что роман и оперу отделяют более пятидесяти лет). Именно по этой причине композитор «...выбрал те значительные черты, которые оказались наиболее жизненными и дали наиболее крепкие ростки в будущее, и несколько ослабил черты, ограничивающие образ Татьяны как явление 20-х годов» [Берлянд-Черная, 1950, с. 47].

Наиболее отчетливы изменения Татьяны обозначаются в шестой картине оперы: это встреча героини с Онегиным после его возвращения из странствий. Здесь Татьяна предстает не холодной светской дамой (таково впечатление, произведенное ею на Онегина в романе), но живой и испытывавшей волнение, вызванное появлением Евгения, хотя и стремящейся скрыть свои чувства («*О боже, помоги мне скрыть // Души ужасное волнение!*») [Чайковский, 1963, с. 62]). Еще очевиднее контраст между литературной и оперной Татьяной в финальной картине оперы, где композитор, следуя драматической задаче, сделал сцену объяснения героев более эмоциональной. В романе Татьяна решительно и беспристрастно произносит монолог-отповедь, за время которого не возникает и мысли о возможном счастливом исходе для обоих. В опере Онегин не безмолвствует, как герой романа, а активно реагирует на слова Татьяны, умоляя ее быть с ним. Состояние героини начинает эмоционально «соответствовать» состоянию Онегина:

<sup>1</sup> Некоторые эпизодические персонажи (Трике, князь Гремин ) стали полноценными второстепенными героями с собственной сценической задачей.

«Татьяна: Я плачу!  
 Онегин: Плачьте! // Эти слезы // Дороже всех сокровищ мира!  
 Татьяна: Ах! Счастье было так возможно, // Так близко, так близко!  
 <...>  
 Татьяна: Но судьба моя уж решена, // И безвозвратно! // Я вышла замуж. Вы должны, // Я вас прошу, меня оставить!  
 Онегин: Оставить?! Оставить?! Как, вас оставить?! // Нет! Нет! Поминутно видеть вас, // Повсюду следовать за вами...  
 Татьяна: Онегин, в вашем сердце есть // И гордость и прямая честь...  
 Онегин: Я не могу оставить вас!  
 Татьяна: Евгений, вы должны, // Я вас прошу, меня оставить!  
 Онегин: О, сжальтесь!  
 Татьяна: Зачем скрывать, зачем лукавить! // Ах! Я вас люблю!..  
 Онегин: Что слышу я?! // Какое слово ты сказала?! // О, радость! Жизнь моя! // Ты прежнюю Татьяной стала!..  
 Татьяна: Нет, нет! // Прошлого не воротить! // Я отдана теперь другому, // Моя судьба уж решена: // Я буду век ему верна!  
 Онегин: О, не гони! Меня ты любившь, // И не оставляю я тебя; // <...> // Ты для меня должна покинуть // Постылый дом и шумный свет, — // Тебе другой дороги нет!  
 <...>  
 Татьяна: Я удаляюсь!  
 Онегин: Нет, нет, нет, нет!  
 Татьяна: Довольно!  
 Онегин: О, молю: не уходи!  
 Татьяна: Нет, я тверда останусь!  
 Онегин: Люблю тебя, люблю тебя!  
 Татьяна: Оставь меня!  
 Онегин: Люблю тебя!  
 Татьяна: Прощай навеки!  
 Онегин: Ты моя! // (Татьяна уходит) // Позор!.. Тоска!.. // О, жалкий жребий мой!» [Чайковский, 1963, с. 68-72]

В этой сцене Чайковский существенным образом отошел от концепции романа: возвышенно-нравоучительная атмосфера с оттенком сожаления по безвозвратно ушедшему прошлому сменилась страстно-мучительным переживанием двух героев, желающих быть вместе. Татьяна в этой сцене совершенно другая – из холодной и ощущающей свое превосходство над Онегиным моралистки она становится живой женщиной и на некоторое время поддается соблазну.<sup>1</sup> Однако, в отличие от обезумевшего от нахлынувших чувств героя, Татьяна, понимая, что у этих отношений нет будущего и сознавая свои обязательства перед супругом, принимает единственно верное решение – оставить героя.

<sup>1</sup> В некоторых оперных постановках Онегин и Татьяна страстно целуются: к примеру, в постановке «Метрополитен-опера» 2013 года с Анной Нетребко и Петром Бечала в главных партиях, дирижер Валерий Гергиев).

Весьма вероятно, что художественное решение этой сцены некоторыми оперными режиссерами (от объятий до поцелуев) базируется на первоначальном финале оперы, где Татьяна уступала своему чувству, герои бросались в объятия друг друга, а драма влюбленных таким образом получала счастливый конец. См., например: «*О боже, ниспошли мне силы // В мучительной моей борьбы! // Его признания мне милы: // Мне сладко внять его мольбы! // Глубоко в сердце проникает // Его отчаянный призыв // И чувства долга подавив, // Куда-то в бездну увлекает! // <...> // Евгений, жальтесь!.. // <...> // Молю вас!.. // <...> // Ах, что со мной? Я умираю!..*» [Головатая, 2008, с. 350]. Среди вариантов финала был и такой, когда в комнату входил супруг Татьяны, героиня падала в обморок, после чего генерал указывал Онегину на дверь. Однако, как нетрудно догадаться, такой финал был раскритикован зрителями за чрезмерное расхождение с оригиналом, и в итоге после нескольких прецедентов композитор изменил его на существующий поныне, где Татьяна, справившись с соблазном, оставляет Онегина.

Другой персонаж романа – Владимир Ленский – претерпел не меньшие изменений. Он стал сюжетным центром второго действия оперы (четвертая и пятая картины). Композитор усилил идею близости персонажей (Ленского и Татьяны<sup>1</sup>) общими музыкальными темами. В первой картине оперы, где Ленский знакомит Лариных с Онегиным, а затем беспечно общается с Ольгой, его состояние поэтической восторженности полностью соответствует концепции романа. В четвертой картине (бал у Лариных и ссора друзей), ради драматического эффекта композитор объединил два события – ссору и вызов на дуэль – в одну сцену. В связи с этим существенным образом меняется и поведение Ленского. В романе Ленский не произносит ни слова в отношении Онегина, в опере прилюдно оскорбляет его, вступает с ним в диалог и вызывает на дуэль:

*«Ленский: // Онегин! Вы больше мне не друг! // Быть близким с вами // Я не желаю больше! // Я... я презираю вас!*

*<...>*

*Онегин: Послушай, это глупо!.. // Нас окружают...*

*Ленский: Что за дело мне! // Я вами оскорблен // И сатисфакции я требую!*

*<...>*

*Ленский: // Итак, до завтра! // Посмотрим, кто кого проучит! // Пускай безумец я, но вы... // Вы – бесчестный соблазнитель!*

*Онегин: Замолчите... иль я убью вас!..»* [Чайковский, 1963, с. 48-54]

<sup>1</sup> Ленский имеет некоторую схожесть с Татьяной: ему также свойственны доверчивость и склонность к идеализации объекта обожания, отсутствие отрицательных черт характера, его мечты на светлое будущее также не претворяются в жизнь.

По-новому образ Ленского раскрывается именно в пятой картине, являющейся по своей сути монодраматической исповедью героя. Ожидая Онегина, Ленский поет знаменитую арию «Куда, куда вы удалились», в основу которой легла элегия, написанная Ленским в ночь перед дуэлью. Именно в этой арии раскрывается вся глубина оперного Ленского, совершенно не сочетающаяся с тем по-юношески наивным образом поэта, над которым иронизирует Пушкин («...так он писал темно и вяло...»). Эту элегию, положенную на музыку Чайковского и ставшую оперной арией, можно сравнить с письмом Татьяны: «...смысл ее не исчерпывается ни любовным признанием, ни стремлением заглянуть за черту смерти – ее драматическая сущность иная <...> композитор раскрыл в ней процесс внутреннего роста личности, ее самоутверждение, философского осознания жизни» [Берлянд-Черная, 1950, с. 62]. Действительно, в обоих случаях имеет место острое сознание жизни: у Татьяны через любовь, у Ленского через торжественное сосредоточение перед лицом опасности. В данной сцене образы двух персонажей (литературного и оперного) настолько различны, что Тургенев, рассуждая об опере Чайковского и об образе Ленского, отметил: «Для меня, например, Ленский у Чайковского как будто вырос, стал чем-то большим, нежели у Пушкина» [Шольп, 1982, с. 23].

Долгое время мелодику арии Ленского было принято характеризовать как безнадежную и роковую, и от этого при постановках оперы, особенно в советский период, данную сцену нередко представляли в мрачных тонах, как бы внушая зрителю мысль о неизбежной трагедии. Действительно, пессимистическое настроение прослеживается в самом начале арии и в оркестровой партии, и в самих словах «куда, куда вы удалились», однако в партии оркестра, предшествующей арии, – другое настроение: восход солнца и начало нового дня, символизируют начало жизни, а возвышенная тема – «Сердечный друг, желанный друг...» – утверждает желание героя жить, а не намерение умереть. Схожей мысли придерживается и Е. Берлянд-Черная: «Динамичность арии, ее огромная энергия <...>, – делают элегию Ленского в трактовке композитора утверждением оптимистического начала жизни...» [Берлянд-Черная 1950, с. 65].

Среди прочих отличий заслуживает упоминания следующее: Пушкин в романе размышляет возможных вариантах дальнейшей судьбы Ленского (он мог бы стать поэтом, либо, утратив со временем поэтическое рвение и охладив порыв души, стал бы жить обыкновенной семейной жизнью в деревне), в то время как у персонажа оперы этих вариантов нет. Композитор, показавший Ленского во всей глубине его незаурядных душевных и поэтических свойств, не оставляет ему возможности выбора той жизни, которую мог бы прожить его литературный прообраз.

Наконец, Евгений Онегин. После выхода оперы в свет нередко были отзывы о слабости и невыразительности этого образа по сравнению с двумя другими: «Несомненно, этот образ не вызывал у Чайковского такой непосредственного душевного отклика и сочувствия, как Татьяна и Ленский, но тем не менее композитор находит верные средства для его обрисовки» [Келдыш, 1994, с. 163]. В начале оперы персонаж практически полностью соответствует концепции романа: он ведет себя как «денди», вежливо-прохладно общается с Татьяной на фоне восторженно-экспрессивного Ленского. Столь же по-светски учтивым герой продолжает оставаться и в сцене объяснения с Татьяной в саду.

В шестой картине – бал у петербургского вельможи – поведение Онегина отличается от поведения его литературного прототипа: страстное чувство охватывает героя практически сразу после того, как Татьяна оставляет залу. Композитор подчеркивает искренность сердечного порыва, взяв за основу ариозо Онегина («Увы, сомнения нет, влюблен я») страстную мелодию из письма Татьяны, и таким образом сохранив «зеркальность» композиции романа в опере.

В финальной картине, наиболее значимой для раскрытия образа Онегина, Чайковский, действуя сообразно драматической задаче, полностью меняет поведение героя: он не безмолвствует, как это делает его литературный двойник, и не выслушивает смиренно монолог Татьяны – напротив, он убеждает ее, умоляет быть с ним, страстно требует от нее ответного чувства и, дождавшись признания, совершенно теряет голову.

В финальной сцене в романе Онегин не пытается препятствовать уходу героини и продолжает находиться в безмолвном состоянии вплоть до появления мужа Татьяны. В опере Онегин, поверив после признания Татьяны в благополучный для себя исход, эксцентрично требует от нее остаться с ним, эмоционально доводя себя до иступления. Когда Татьяне удается выскользнуть из его объятий и убежать, герой, не сразу осознав, что произошло, произносит знаменитую фразу «Позор... Тоска! О, жалкий жребий мой!», в которой отражена вся глубина страданий Онегина – не страданий по упущенной возможности блеснуть в свете победой над неприступной дамой, а осознание безвозвратно утерянность счастья. Если в романе нет ощущения обреченности и бессмысленности дальнейшего существования героя, то в опере – безысходность его положения.

Несомненно, в процессе интермедиального перехода литературного произведения в оперное либретто изменение претерпела вся система персонажей в целом. При этом редукции подверглись родственные главным героям персонажи, представители московского дворянского общества, а также персонажи сна Татьяны:

из более чем 40 действующих лиц романа в опере осталось только 12. Характеры оставшихся героев переосмыслены, некоторые из них обрели дополнительную характеристику и более существенную сюжетную «нагрузку»: так француз Трике получил собственные куплеты (довольно редкая форма в оперном искусстве), став полноценным второстепенным персонажем; характер супруга Татьяны, князя N, целиком переосмыслен, а герой наделяется собственной сценической задачей – иллюстрацией масштаба изменения главной героини. Также существенным образом упрощен сюжет романа, причем в такой мере, что во время просмотра оперы или чтения либретто может сложиться впечатление, что «Евгений Онегин» П.И. Чайковского является не цельным произведением, а рядом новелл-историй, связанных с главными персонажами. Так и есть: композитор «...свел действие к психологическому поединку трех молодых людей, объединив вокруг Татьяны первые три картины. Вокруг Ленского были сконцентрированы средние – четвертая и пятая, и, наконец, вокруг Онегина – последние две» [Головатая, 2008, с. 37]. Таким образом, опера Чайковского, являющаяся по своей сути лирическими сценами (как обозначил сам композитор), гармонично входит в парадигму русского психологического театрального искусства, достигшего своего расцвета в творчестве Чехова и Станиславского.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Берлянд-Черная, Е.** Пушкин и Чайковский / Е. Берлянд-Черная. – Москва: Музгиз, 1950. – 142 с.

**Борисова, И.** Zeno is here: В защиту интермедийности / И. Борисова // Рец. на кн.: Слово и музыка. Москва, 2002. – НЛЮ. – 2004. – № 65. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html>(14.04.2019).

**Ганзбург, Г. И.** Либреттология: статус и перспективы / Г.И. Ганзбург // Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 27-34.

**Головатая, Г. Ф.** «Евгений Онегин» Пушкина и Чайковского. Текст и версии: дис. ...канд. искусствоведения / Г.Ф. Головатая. – Саратовская государственная консерватория. – Саратов, 2008. – 451 с.

**Гулая, Т. Н.** Оперные либретто как феномен интертекстуальности: на материале оперы Г.Г. Вдовина «Пасынок судьбы»: автореф. дис. ... канд. культурологии / Т.Н. Гулая. – Саранск, 2006. – 22 с.

**Келдыш, Ю. В.** История русской музыки в десяти томах. Т. 8. 70–80-е гг. XIX в. Ч. 2 / Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева, М.П. Рахманова, А.М. Соколова. – Москва: Музыка, 1994. – 534 с.

**Ковалева, М. Н.** Об особенностях интерпретации литературного первоисточника в опере Р. Щедрина «Очарованный странник» / М.Н. Ковалева // Проблемы музыкальной науки. № 1. Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, 2015. – С. 126-130.

**Пушкин, А. С.** Собрание сочинений: в 10 т. / А. С. Пушкин. Т. 4. Евгений Онегин, драматические произведения. – Москва: ГИХЛ, 1960. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.htm>. (14.04.2019).

**Тимашков, А. Ю.** К истории понятия интермедийности в российской и зарубежной науке / А. Ю. Тимашков // Фундаментальные проблемы культурологии. Т.3: Культурная динамика. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 112-119.

**Чайковский, П. И.** Евгений Онегин. Оперное либретто / П. И. Чайковский. – Москва: Государственное музыкальное изд-во, 1963. – 72 с.

**Шольп, А. Е.** «Евгений Онегин» Чайковского / А. Е. Шольп. – Ленинград: Музыка, 1982. нот. – С. 23.

**Ярустовский, Б.** Оперная драматургия Чайковского. / Б. Ярустовский. – Москва; Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1947. – С. 106.

**Scher, St. P.** Verbal Music in German Literature. – New Haven, 1968, – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19306962.1971.11754881> (14.04.2019).

#### REFERENCES:

**Berlyand-Chernaya, E.** Pushkin i Chajkovskij / E. Berlyand-Chernaya. – Moskva: Muzgiz, 1950. – 142 s.

**Borisova, I.** Zeno is here: V zashchitu intermedial'nosti / I. Borisova // Rec. na kn.: Slovo i muzyka. Moskva, 2002. – NLO. – 2004. – № 65. – [Elektroniiy resurs]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html> (14.04.2019).

**Chajkovskij, P. I.** Evgenij Onegin. Opernoe libretto / P.I. Chajkovskij. – Moskva: Gosudarstvennoe muzykal'noe izd-vo, 1963. – 72 s.

**Ganzburg, G. I.** Librettologiya: status i perspektivy / G. I. Ganzburg // Muzichne mistectvo: Zbirka naukovih statej. – Donec'k, 2004. – Vip. 4. – S. 27-34.

**Golovataya, G. F.** «Evgenij Onegin» Pushkina i Chajkovskogo. Tekst i versii: dis. ...kand. iskusstvovedeniya / G. F. Golovataya. – Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. – Saratov, 2008. – 451 s.

**Gulaya, T. N.** Opernye libretto kak fenomen intertekstual'nosti: na materia le opery G.G. Vdovina «Pasynok sud'by»: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii / T. N. Gulaya. – Saransk, 2006. – 22 s.

**Keldysh, Y. V.** Istoriya russkoj muzyki v desyati tomah. T. 8. 70–80-eg. XIX v. CH. 2 / Y.V. Keldysh, L.Z. Korabel'nikova, O.E. Levasheva, M.P. Rahmanova, A.M. Sokolova. – Moskva: Muzyka, 1994. – 534 s.

**Kovaleva, M. N.** Ob osobennostyah interpretacii literaturnogo pervoistochnika v opere R. Shchedrina «Ocharovannyj strannik» / M.N. Kovaleva // Problemy muzykal'noj nauki. № 1. Ufimskij gosudarstvennyj institut iskusstv im. Zagira Ismagilova, 2015. – S. 126-130.

**Pushkin, A. S.** Sobranie sochinenij: v 10 t. / A.S. Pushkin. T. 4. Evgenij Onegin, dramaticheskie proizvedeniya. – Moskva, 1960. – [Elektronii resurs]. – URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/04onegin/01onegin/0836.htm>(14.04.2019).

**Scher, St. P.** Verbal Music in German Literature. – New Haven, 1968, URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19306962.1971.11754881> (14.04.2019).

**Shol'p, A. E.** «Evgenij Onegin» Chajkovskogo / A. E. Shol'p. – Leningrad: Muzyka, 1982. not. – S. 23.

**Timashkov, A. Y.** K istorii ponyatiya intermedial'nosti v rossijskoj i zarubezhnoj nauke / A. Y. Timashkov // Fundamental'nye problemy kul'turologii. T. 3: Kul'turnaya dinamika. – Sankt-Peterburg, 2008. – S. 112-119.

**Yarustovskij, B.** Opernaya dramaturgiya Chajkovskogo. / B. Yarustovskij. – Moskva; Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1947. – S. 106.