

К 190-ЛЕТИЮ  
Н.С. ЛЕСКОВА

УДК 821.161.1(092):78.04  
ББК 83.3(2=41)-8Лесков Н.С.,4,8  
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-3-272-283

Т.М. СИВЕРСКАЯ

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНТОНАЦИИ В СКАЗЕ Н.С. ЛЕСКОВА «ЛЕВША» И ИХ ВОПЛОЩЕНИЕ В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ Р.К. ЩЕДРИНА

---

---

**Татьяна Михайловна Сиверская,**

Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова, кафедра музыковедения и композиции, преподаватель  
Марксистская ул., д. 36, Москва, 109044, Россия  
ORCID 0000-0002-5771-8430; SPIN 6384-4324  
E-mail: s.t.music@inbox.ru

---

---

**Реферат.** Статья посвящена проявлениям музыкальности в творчестве Н.С. Лескова и ее влиянию на произведения в других видах искусства, созданные на сюжеты писателя (в частности, в жанре оперы). Основное внимание сосредоточено на сказе «Левша», в качестве примеров использованы фразы одного из персонажей — атамана Платова.

*Предлагаемый автором статьи подход основан на структурном, жанровом и интонационно-ритмическом анализе текста первоисточника с фиксацией его особенностей. Записанные с помощью условных нотных знаков возможные интонационные и ритмические варианты прочтения отдельных литературных фраз позволяют не только наглядно сравнивать оттенки их смыслового наполнения, но и сопоставлять их с музыкальными версиями, представленными в опере Р.К. Щедрина «Левша» (2013). Соотнесение графических схем интонационных структур текстовых и мелодических фраз позволяет предметно установить соответствия и расхождения в них. Кроме того, в статье отмечаются такие музыкальные выразительные средства, позволяющие передать интонацию речи персонажа и обрисовать характерные черты его образа, как тембр, темп, динамика и т. п.*

*На основании проведенного исследования делается вывод о влиянии текстовых интонаций на формирование восприятия образа персонажа и мелодике его «омузыкаленной» речи.*

*Предлагаемая автором методика интонационно-ритмического анализа прозаического литературного текста является новой разработкой в области изучения проблем взаимовлияния литературы и музыки; она может найти широкое применение в исследованиях данного направления.*

**Ключевые слова:** Н.С. Лесков, Р.К. Щедрин, Левша, опера, интонация, ритм, музыкальность, Платов, интонационно-ритмический анализ текста, музыкальное искусство.

**Для цитирования:** Сиверская Т.М. Музыкальные интонации в сказе Н.С. Лескова «Левша» и их воплощение в одноименной опере Р.К. Щедрина // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 3. С. 272–283. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-272-283.

Одной из важнейших составляющих уникального стиля Николая Семеновича Лескова (1831–1895) является особая музыкальность его литературного языка. Она неоднократно отмечалась во многих литературоведческих и филологических работах, посвященных творчеству писателя. В них рассматривались композиционно-речевые элементы текстов, связь с фольклором, и ключевую роль играли такие понятия, как ритм, интонация, тональность (повествования)<sup>1</sup>, являющиеся базовыми в музыкальном искусстве. Исследователи сравнивали узнаваемость стилистики Н.С. Лескова с музыкой Ф. Шопена [2], акцентировали внимание на претворении церковной манеры в его литературном языке [3], широко использовали музыкальные эпитеты по отношению к текстовой ткани [4], структуре произведений и другим параметрам [5; 6]. В настоящей статье рассматриваются проявления музыкальности

<sup>1</sup> Данные факторы, по мнению филологов и литературоведов, являются ключевыми в подходе к анализу особенностей стиля писателя, а также в межъязыковом аспекте, играя существенную роль при переводах текстов на другие литературные языки [1].

в творчестве Н.С. Лескова на примере его повести «Левша» («Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе», 1881). В рамках данного исследования мы проанализируем строение и интонационную составляющую отдельных фраз из сказа и проследим, как лесковские интонации воплощаются в музыкальных прочтениях его произведений, в частности в опере «Левша» Р.К. Щедрина (2013).

При исследовании проявлений музыкальности в творчестве писателя выясняется, что она обнаруживается на различных уровнях: «внешнем» и «внутреннем». К первому относятся прямые обращения к музыкальным жанрам, сюжетам, формам, звучанию инструментов. Подобные примеры можно расценивать и как изъявление непосредственного интереса автора к музыкальному искусству, и как художественный прием (аллюзии, обогащающие семантику текста), а порой — и как организующий фактор [7]. «Внутренний» уровень — использование сходных с музыкальными приемами и методами — обнаруживается в звуковой инструментальной фразе, ритмике, мелодике речи, интонационных особенностях литературного языка и других составляющих. Откристаллизовавшиеся в музыкальном искусстве выразительные элементы, применяемые писателем, служат для усиления воздействия текста, создания новых ассоциативных связей и достижения большего эффекта в тот или иной момент повествования.

Идея использования выразительных средств одного искусства в другом, заново соединяющая то, что было единым целым много столетий назад, — явление закономерное и ставшее характерным в более позднее время. В этом плане творчество Н.С. Лескова предвосхитило поиски Серебряного века и в плане ритмизации прозы, и в эстетическом словопроизводстве. Именно внутренняя музыкальность, наряду с содержательными и образными аспектами, делает произведения писателя интересными и привлекательными для воплощения в разных видах искусства и особенно в музыке.

Своеобразная лесковская музыкальность блистательно проявляется в тонком чувствовании человеческой речи, в уникальной способности не только услышать, но и передать нюансы ее звучания в письменном тексте. По-

иск наиболее верных и характерных интонаций речи героев, их компоновка, выстраивание из разрозненных элементов новой текстовой ткани — такую работу Н.С. Лесков называл «постановкой голоса» и считал наиболее важной и, очевидно, интересной для себя. По своей сути она сравнима с методами музыкальной композиции — подбором композитором точной интонации, наиболее ярко выражающей тот или иной поворот сюжета.

Одним из важных факторов, в большой степени влияющим на ощущение музыкальности языка писателя, является *интонация* лесковского текста.

Понятие интонации широко используется и в музыке, и в литературе [8, с. 70–81]. В каждом из множества определений этого явления делаются разные акценты. Традиционные формулировки (как в литературе, так и в музыкальном искусстве) основываются на мелодико-ритмическом звучании речи или иных объектах исследования. В обеих сферах акцентуруемым моментом является звучание<sup>2</sup> мелодического строения слова или фразы либо — шире — совокупности множества компонентов (мелодики, ритма, темпа, тембра, силы, ударений и т. д.).

В произведениях Н.С. Лескова мы имеем дело не только и не столько с реально звучащими, сколько с подразумеваемыми интонациями, которые никакими специальными знаками не обозначены в письменных текстах. Однако целый ряд литературоведческих [10] и лингвистических исследований [1; 11] содержит утверждения о том, что лесковская сказовая стилистика базируется, прежде всего, на устных, разговорных приемах и речевых структурах, и текст воспринимается скорее как рассказанный, нежели как написанный. Соответственно, тексты произведений Н.С. Лескова (в частности, его сказ «Левша») являются, скорее, «вторичной формой материального воплощения языка, отражающей первичную форму — звуковую» [12, с. 7]. И потому с полным основанием можно говорить о возникающих в сознании читателя авторских, лесковских интонациях.

<sup>2</sup> «Приметой звучащей, устной речи» считает интонацию Н.В. Черемисина [9, с. 9].

Говоря об интонации, нельзя обойти вниманием важнейшую роль слуха, позволяющего автору воспринять звучание той или иной фразы, оборота, слова, уловить ее смысл, заключенный именно в интонации (= манере произнесения), и затем воспроизвести услышанное. В этой связи необходимо отметить, что одним из самых часто упоминаемых «музыкальных» качеств Н.С. Лескова является его тончайший абсолютный слух, проявлявшийся в восприятии и детальнейшем воспроизведении характерного говора неоднородных слоев населения из разных краев и областей России. На этой своей особенности не раз заострял внимание и сам писатель, что позволяет сделать предположение о важности аудиальной составляющей его мировосприятия<sup>3</sup> и, как следствие, — авторского метода. Упомянутому выше качеству подходит такое музыкальное определение, как «*интонационный слух*» — умение улавливать «сотни и тысячи оттенков смысла» [14, с. 246].

Обращение к жанру сказа, основывающегося прежде всего на живой устной речи в ее разнообразии со всеми следующими из этого факта особенностями, привело к тому, что, будучи письменно зафиксирована, мелодика этой речи, ее интонация звучит даже в просматриваемом, безмолвно прочитываемом читателем тексте. И интонация эта настолько ясна и естественна, что ее прочтение вслух воссоздает живую картину действия.

Идею авторского метода Н.С. Лескова, претворявшего в своих текстах интонационные особенности человеческой речи, можно прямо соотнести с музыкально-речевыми опытами А.С. Даргомыжского и М.П. Мусоргского. При этом те или иные фразы писателя допускают и различное интонационное прочтение,

<sup>3</sup> В пользу аудиальной природы лесковского таланта и важного значения интонационной составляющей его текстов говорит и тот факт, что писатель чрезвычайно интересовался античностью. Известно, что в античной литературе слово часто не просто проговаривалось, а пропевалось, т. е. интонация произнесения не просто влияла на восприятие текста, а была его естественной составляющей, без сохранения и воспроизведения которой не мог быть передан в полной мере смысл произведения. «О музыке писали все крупнейшие философы древности, более того — она являлась единственной музой, которая имела и художественную сторону, и научную, будучи близкой математике и физике» [13, с. 8].

расставляющее разные смысловые акценты. Например, фраза Платова из сказа «Левша», обращенная к главному герою (глава 14): «Не пей мало, не пей много, а пей средствен-но» с точки зрения расстановки ударений может быть прочитана несколькими способами. В свою очередь каждый из вариантов распределения ударений может быть по-разному представлен ритмически и интонационно. Приведем несколько примеров прочтения этой фразы и сравним их особенности<sup>4</sup>.

В первом варианте обозначим ударениями только ключевые слова, которые считаются при первичном знакомстве с текстом:

Пример 1

Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей средствен-но

В силу небольшого количества таких ударений ритм получается довольно ровным. В нем выделяется четырехдольная основа (пеон III), повторяющаяся трижды. Метрическое однообразие диктует и спокойную, убеждающую, несколько монотонную интонацию, подчеркнутую «слабым» окончанием. Этот вариант ближе народному стопному стиху [15, с. 108].

В плане интонационного прочтения здесь возможны различные варьирования степени акцентности ударных слогов относительно друг друга (в примере ниже они, соответственно, приходятся на сильные и относительно сильные доли) и даже размерности произносимого текста (условная трехдольность вместо четырехдольности в варианте 3) примера 2 возможна за счет пауз между фразами<sup>5</sup>. Для наглядности запишем несколько возможных способов интонационного и ритмического прочтения данного варианта с помощью нотных знаков, используемых для записи устного текста:

<sup>4</sup> Все приведенные ниже примеры являются расшифровками аудиозаписей рассматриваемой фразы, сделанных представителями разных специальностей (лекторами, преподавателями, военными, инженерами, актерами и др.), а также автором настоящей статьи.

<sup>5</sup> Здесь и далее для записи интонации и ритма текста используются нотные знаки. Крестообразная форма нотных головок обозначает относительную, но не абсолютную высоту каждого звука, которую при внутреннем прочтении или при произнесении голос лишь обозначает и сразу покидает (по аналогии с Sprechstimme [16, с. 1]).

Пример 2

1) Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей сред-ствен-но

2) Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей сред-ствен-но

3) Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей сред-ствен-но

4) Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей сред-ствен-но

В следующем варианте акценты расставлены в соответствии с обычными ударениями:

Пример 3

Не пей ма-ло, не пей мно-го, а пей средствен-но

Здесь вдвое больше акцентов, и в результате образуются дополнительные цезуры, призванные разделить два рядом стоящих ударных слога. Ритм становится более прерывистым и неровным, даже трехкратное повторение двухдольных стоп (ямб + хорей) не вносит монотонии за счет внутреннего напряжения и эффекта отталкивания, возникающего между ударными слогами, как между магнитами, соединяемыми одноименными полюсами. При этом ритмика и метр менее вариативны за счет более жесткой структуры ударных и безударных слогов. Интонационное же прочтение может быть весьма разнообразным:

Пример 4

1) Не пей мало, не пей много, а пей средственно

2) Не пей мало, не пей много, а пей средственно

3) Не пей мало, не пей много, а пей средственно

4) Не пей мало, не пей много, а пей средственно

Третий вариант расстановки акцентов-ударений может быть таким:

Пример 5

Не пей мало, не пей много, а пей средственно

По своей ритмике он наиболее приближен к прибаутке и вполне может иметь место, несмотря на не совсем логичные с точки зрения прозаической речи акценты. При его прочтении также возникают дополнительные цезуры между соседствующими ударными слогами. Кроме того, в нем подряд идут сразу три ударных слога, которые сложно воспроизводимы в рамках естественной «речевой» акцентировки, но вполне могут быть «исполнены» в музыкальном варианте.

Пример 6



И четвертый, «формальный» вариант, учитывающий все возможные ударные слоги, дает довольно жесткую, малоподвижную ритмическую структуру:

Пример 7

Не пей мало, не пей много, а пей средственно

Пример 8



Логическое ударение во всех случаях падает на последнее слово — «средственно», при этом акцентирование слов «пей» или «мало... много...» создает разные смысловые нюансы содержания исследуемой фразы.

Сравнение и обобщение приведенных вариантов показывает, что в каждом случае звучание данного предложения приобретает иное смысловое наполнение, разные оттенки: в первом варианте (расстановки ударений) оно воспринимается как напутствие, убежде-

ние, во втором — скорее, как поучение, приказ, в третьем — как шутивная прибаутка и т. д.

С точки зрения значимости в сказе приведенные выше слова Платова, безусловно, очень важны: они — предупреждение и предвестие. И есть основания полагать, что такое ритмическое, интонационное и смысловое разнообразие заключено в них не случайно. Хотя «в буквальном смысле интонация письменного текста проявляется только при чтении вслух, однако человек, читающий про себя, также воспринимает интонационную структуру текста» [12, с. 8]. Соответственно, если не вся палитра вариантов, то, по крайней мере, несколько ее оттенков считываются на интуитивном уровне и воспринимаются читателем. Таким образом, данные слова, выделяясь из текста, становятся знаковыми во многих отношениях.

Выбор верного варианта живого (например, актерского) прочтения будет обусловлен предшествующими фразами, общим тоном речи и целостным образом Платова, создаваемым в рамках сценической постановки или аудиоверсии произведения.

Разнообразие вариантов прочтения и смыслового наполнения в свою очередь дает широкие возможности для разнопланового «омузыкаливания» текстов и сюжетов Н.С. Лескова.

На сегодняшний день наиболее интересным, многогранным и подробным музыкальным воплощением сказа Н.С. Лескова «Левша» является одноименная опера Р.К. Щедрина на собственное либретто композитора, законченная в 2013 году. Большое количество разноплановых образов и драматургических контрастов обусловило сложность ее драматургии и музыкального языка. Внутреннее органическое единство сказа и оперы подчеркнуто особым композиторским приемом: вся ткань произведения буквально пронизана фольклорными интонациями и ритмами, вызывающими ощущение чего-то давно слышанного, но позабытого. Такое впечатление складывается благодаря тому, что Р.К. Щедрин, как и Н.С. Лесков, использует обороты и интонации, близкие фольклорным, но при этом являющиеся авторскими («никаких заимствованных народных тем у меня нет, пускай фольклористы ищут — не найдут» [17]).

Рассмотрим примеры «омузыкаливания» фраз сказа Н.С. Лескова в опере Р.К. Щедрина, сравним их с первоисточником и постараемся понять, как композитор работает с ритмом и интонацией текста и как сохранение или изменение заложенных писателем ритмических и интонационных параметров меняет образ героя и представление ситуации.

Объектом внимания станут реплики Платова. Образ этого персонажа — один из самых спорных в сказе. Он простоват, его поведение не всегда соответствует канонам придворного этикета; героизм атамана<sup>6</sup> остается за рамками лесковской истории, хотя из отношения к нему государей можно понять, что он заслужил право высказывать свое мнение, каким бы оно ни было. Характер его оказался в чем-то близок самому писателю. Платов показан не только как личность государственного масштаба — атаман, искренне любящий Отечество и страстно доказывающий, что «у нас не хуже есть», но и как простой человек, вынужденный приспособляться к обстоятельствам, которому не чужды и сочувствие, и ошибки, и стремление их исправить, и многое другое. Эти качества не только акцентируются писателем как таковые, но и прочитываются в его словах и между строк. Неслучайно, например, английскому полшкиперу, разыскивавшему своего русского «камрада», посоветовали идти именно к Платову, потому что он «простые чувства имеет».

Р.К. Щедрин не стал принципиально менять этот образ, так как его «аффектированность», активность, характерность хорошо оттеняют образ Левши и контрастируют с утонченными манерами императоров и англичан. В опере фигура Платова предстает в том же ключе, что и в сказе Н.С. Лескова. Композитор значительно уменьшает протяженность большей части его реплик, сокращая их до смыслового концентрата. С одной сторо-

ны, это увеличивает весомость каждого слова, с другой — делает восприятие образа атамана еще более упрощенным.

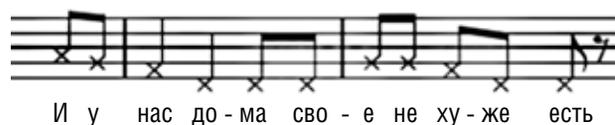
У Н.С. Лескова Платов представлен читателю уже в первом абзаце сказа, и там же приводится его речевая характеристика: «Чуть если Платов заметит, что государь чем-нибудь иностранным очень интересуется, то все провожатые молчат, а Платов сейчас скажет: “Так и так, и у нас дома свое не хуже есть”, — и чем-нибудь ответит» [18]. Акцентная структура — довольно ясная, с чертами симметрии:

Пример 9

у нас дома свое не хуже есть  
или  
у нас дома свое не хуже есть

Контекст и положение первой фразы Платова в тексте изначально предполагает ее звучание как бы *aparté*: она изложена не как прямая речь атамана, а как косвенная/условная «цитата». В соответствии с этим ее ритм считается как ровный, темп — подвижный, мелодический рисунок — плавный, закругленный, со спокойными, убеждающими окончаниями:

Пример 10



Логические ударения в данной фразе могут быть разными, но исходя из контекста, вероятнее всего они падают на слово «не хуже»; также акцентируются «свое»/«у нас», подчеркивая основной смысл: «у нас... свое не хуже».

В опере Р.К. Щедрина Платов сначала предстает в роли рассказчика, повествуя о путешествии с императором Александром I в Лондон. Четкая, «прямолинейная» ритмическая основа и широкие, размашистые интонационные ходы его партии, большое количество ударных и меди напоминают по звучанию залихватскую маршевую военную музыку. Использование

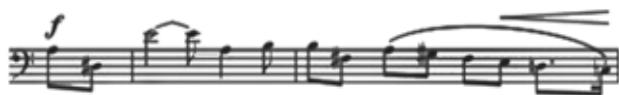
<sup>6</sup> Матвей Иванович Платов (1751–1818) — участник и герой практических всех войн Российской империи конца XVIII — начала XIX в., основатель Новочеркасска. Много сделал для приумножения славы России и Войска Донского. Атаману, а затем графу М.И. Платову посвящены оды Г.Р. Державина и В.А. Жуковского. Образ атамана М.И. Платова запечатлен в народных песнях наряду с образами Ермака, Степана Разина и др.

тульской гармонике<sup>7</sup> (или аккордеона) вносит фольклорный колорит, подчеркивая, что атаман — человек из народа.

Вышеприведенная фраза Платова о том, что «и у нас... не хуже есть», дана в девятом номере оперы как прямая речь и при иных обстоятельствах, чем в сказе, а именно — после преподнесения англичанами стальной блохи. Из ее текста композитор исключил притяжательное местоимение «свое», придававшее оттенок личностного отношения. В музыкальном звучании акценты падают на слова «дома» и «есть», что подчеркивает простоватость образа персонажа (вместо условного «у нас... свое... не хуже» получается «дома... есть»).

Начальные интонации фразы Платова построены по сллабическому принципу. Они включают размашистые, уверенные изломанные ходы на острые и напряженные интервалы (третью и нону), звучащие на *forte*, предваряются бойким многоголосьем оркестра и в целом слушаются как логичное продолжение музыкального портрета атамана, уже представленного в опере ранее (сходство проявляется и в интонационной структуре партии, и в использовании ладового центра Е, присутствовавшего в рассказе Платова о Лондоне). Смена синкопированного ритма на более выровненную последовательность (ровные восьмые длительности в конце фразы вместо половинных и синкоп), сллабики на мелизматике (распевание последнего слога) и изменения краски основного лада (понижение ступеней) в заключении не вносит существенных изменений в характер партии атамана, но в общем контексте музыки слушается несколько «чужеродно».

Пример 11



У нас до - ма не ху-же есть...

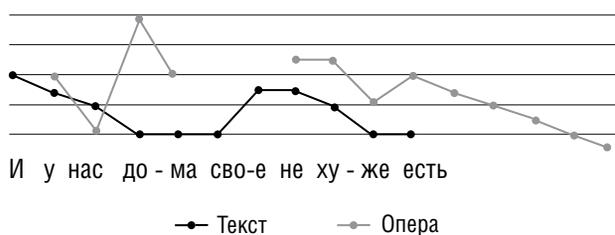
С помощью этой фразы Р.К. Щедрин, вероятно, стремился показать манеру атамана

<sup>7</sup> Такое тембровое решение впервые было применено Ю.А. Шапориным в сюите «Блоха» и в дальнейшем неоднократно использовалось другими композиторами, обращавшимися к «Левше», что позволяет говорить о традиции.

говорить наперекор императору (интервалика партии атамана инверсионно «отзеркаливает» интонации императора) и высказывать свое мнение, даже если оно не уместно в данный момент (структурные изменения в конце фразы).

Сравнивая оперный и текстовый варианты данной фразы Платова, можно сделать вывод, что композитор не стремился непосредственно озвучить ее такой, как она была задумана Н.С. Лесковым. Ее местоположение в опере, интонационное и ритмическое оформление совершенно иные, нежели в сказе. Интонационные различия текстовой (условно) и оперной версий ясно видны на схеме:

Пример 12



Другой пример: реплика Платова, держащего «свою ажитацию» и желающего показать, что английское военное оборудование не вызывает у него восхищения:

«Мне здесь то одно удивительно, что мои донцы-молодцы без всего этого воевали и дванадцать язык прогнали».

В опере Р.К. Щедрина использована только вторая половина этого предложения, поэтому далее мы будем рассматривать только ее. Необходимо сразу отметить, что общий смысл данной фразы сохраняется и воспринимается однозначно, но подчеркиваемые слова меняются. Если в полном варианте главные акценты приходятся на слова «то», «без» и «этого», то в редуцированном более важную роль играют слова «донцы-молодцы», «воевали» и «прогнали».

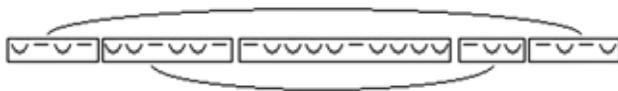
Расстановка ударений дает пеструю на первый взгляд картину:

Пример 13

...МОИ ДОНЦЫ-МОЛОДЦЫ БЕЗ ВСЕГО ЭТОГО  
 воевали и дванадцать язык(ов) прогнали

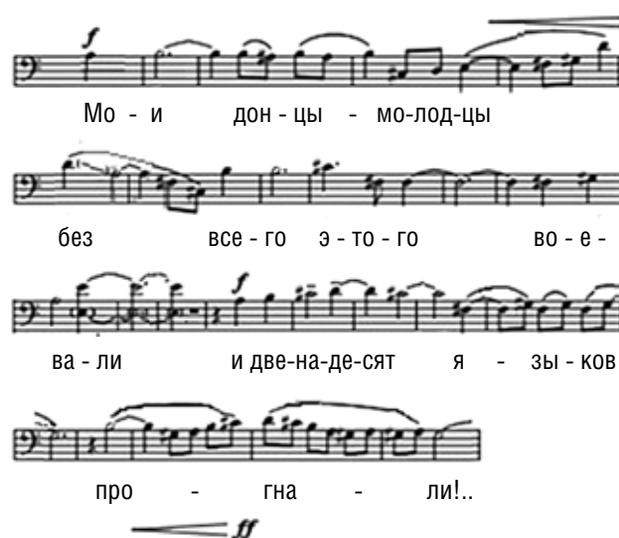
Однако при ее анализе выявляются определенные закономерности: повторяющиеся внутренние ритмические структуры, в соотношении которых заметна (зеркальная) симметрия (пример 14).

Пример 14



Вместе с рифмующимися словами и фразами («донцы-молодцы», «воевали и... прогна-ли») придают ей оттенок фольклорности. Варианты ритмико-интонационной записи этой фразы могут быть различными, но во всех будет заметна общность мелодического рисунка: ясная восходящая интонация в начале фразы, движение вниз на акцентном слове «этого», а также общая сбалансированность и нисходящая (утвердительная) направленность (пример 15).

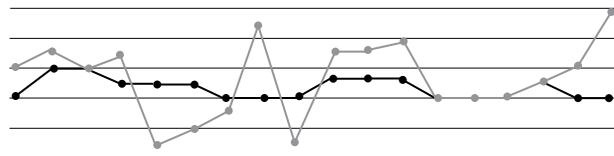
Пример 15



В оперной версии композитор сократил речь атамана, оставив самую образную ее часть, а также использовал более современный вариант одного из слов: «языков» вместо «язык» у Н.С. Лескова. Кроме того, композитор использовал ряд элементов, которые уже применялись в партии персонажа: силлабический принцип, элементы мелизматике, модальность (переменность опор при общем звукоряде), что

выявляет фольклорные черты. При «омузыка-ливании» фразы Платова Р.К. Щедрин сохранил начальную восходящую и завершающую нисходящую интонацию, общую сбалансиро-ванность рисунка (пример 16).

Пример 16



мо-и дон-цы-мо-лод-цы без все-го э-то-го во-е-ва-ли

— Текст — Опера

Акценты в музыкальной фразе приходятся на слова «мои», «молодцы», «без», «воевали», «прогнали», что в целом совпадает с первоисточником:

Пример 17

	...мои донцы-молодцы без всего этого			
Текст	/	/	/	/
Опера	/		/	/
	воевали и дванадцать язык(ов) прогнали			
Текст	/		/	/
Опера	/		/	/

Как уже было выявлено ранее, композитор не стремился в точности воспроизвести лесковскую интонацию, сосредоточившись на передаче сюжета и общего тона повествования. Однако это было бы невозможно без внимания к деталям. Так, в данной фразе Платова Р.К. Щедрин использовал элементы, отсылающие к военной образности (квартовые ходы, акцентирование доминанты в сочетании с громкой динамикой ( $f < ff$ )); они органично сочетаются с дробью малого барабана и фоновым маршем, звучащим на протяжении почти всей сцены в кунсткамере.

Следующий пример музыкальной трактовки Р.К. Щедриным непосредственно лесковской фразы — это обращение Платова к тульским мастерам, которым было поручено «подвергнуть блоху русским пересмотрам»:

«Платов взял стальную блоху, и как поехал через Тулу на Дон, показал ее тульским ору-

жейникам и слова государевы им передал, а потом спрашивает:

— Как нам теперь быть, православные?»

Несмотря на краткость фразы атамана, она оказывается довольно «неудобной» с точки зрения расстановки ударений и смысловых акцентов: в ней весомо и значимо каждое слово.

Пример 18

Как нам теперь быть, православные?

Исходя из ситуации, описанной Н.С. Лесковым, главное логическое ударение может приходиться на слова «как» и/или «быть». Важную роль играют и слова «нам» и «православные», с помощью которых Платов обозначает уровень значимости задания, данного мастерам, поднимая его до государственного масштаба. Интересно, что несмотря на знак вопроса в конце фразы, ее интонация считается не повышением к концу, а скорее, понижением, что происходит за счет обращения:

Пример 19

1)   
Как нам теперь быть, православные?

2)   
Как нам теперь быть, православные?

3)   
Как нам теперь быть, православные?

Используя эту фразу в опере, Р.К. Щедрин меняет порядок двух слов в ней и, в отличие от предыдущего случая, использует более старую словоформу — «православная». Как и предшествующие музыкальные фразы Платова она звучит весомо, уверенно за счет громкой динамики (*ff*), выразительных интервалов (кварта, септима), а также имеет достаточно ясный ладовый центр. Так же как и в сказе, в ней выделяется каждое слово (используется силлабический принцип). Композитор делает главные акценты на

слова «нам»<sup>8</sup> и «православные», подчеркивая общность интересов атамана и мастеров:

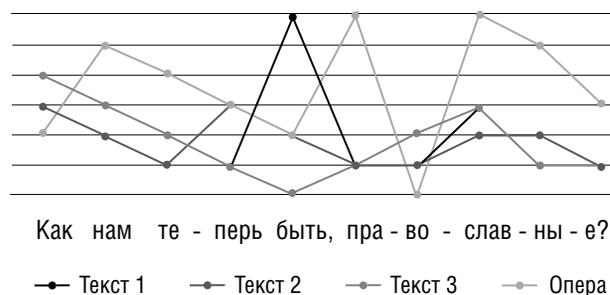
Пример 20

  
Как нам быть те-перь, пра - во - слав - ны - я(а)?!

На словах «православные» мелодический рисунок напоминает риторическую фигуру креста. В данном примере также хорошо прослеживается ангемитонный оборот  $d - c - a$ , широко использующийся в русских народных песнях и создающий ассоциацию с фольклорной мелодией. Он придает звучанию музыкальной речи Платова народный колорит, который многократно подчеркивается в сказе Н.С. Лескова.

Несмотря на различия, интонационная структура во всех примерах прочтения последней фразы имеет много общего, что наглядно представлено на следующей сравнительной схеме:

Пример 21



И в заключение приведем фразу Платова, обращенную к Левше. Она произносится атаманом в 14 главе сказа при следующих обстоятельствах: «Платов его перекрестил:

— Пусть, — говорит, — над тобою будет благословение, а на дорогу я тебе моей собственной кислярки пришлю».

<sup>8</sup> Такое внимание к слову «нам» со стороны Р.К. Щедрина неслучайно: выделяя его, композитор обозначает изменчивость позиции атамана по отношению к мастерам, показанную в сказе. Впоследствии, не сумев узнать, что мастера сделали с блохой, Платов противопоставляет себя им и будет уже говорить не «мы, нас», а «они, их»: «Теперь понимаю, зачем они ничего мне там сказать не хотели» (глава 12).

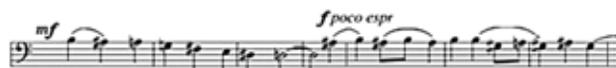
В опере использована только первая часть фразы, и поэтому рассматривать мы будем только ее. Смысл и логическое ударение в ней однозначны: благословение. Расстановка ударений не представляет сложностей:

Пример 22

– Пусть, – говорит, – над тобою будет благословение

Озвучивая ее в опере, Р.К. Щедрин отказался от изображения крестного знамения (риторической фигуры креста, примененной им в предыдущем случае), но использовал хроматическое нисходящее мелодическое построение, напоминающее музыкально-риторическую фигуру *catabasis* (нисхождение). Ассоциации с церковной символикой усиливаются и тем, что фраза Платова, являясь своеобразным контрапунктом к песне Левши, за счет относительно долгих ровных длительностей и низкой tessitura звучит как *santus firmus*:

Пример 23



Пусть над то-бо-ю бу-дет бла-го - сло-ве - ни-е...

Опираясь на результаты проведенного исследования, можно констатировать, что, обратившись к сказу Н.С. Лескова и воплощая образ Платова, Р.К. Щедрин по-новому прочитывает текст, заостряя и подчеркивая его яркие интонации либо расставляя свои акценты. Он довольно свободно обращается с авторским материалом, переставляет слова, редуцирует фразы и меняет их местоположение в сюжете. При этом композитор сохраняет и воспроизводит в музыке главные черты образа атамана, отмеченные в сказе: манеру разговора, народный слог, боевой характер, человеческую простоту и др. Для этого он использует различные средства, не ограничиваясь только вокальной партией персонажа. Общая экспрессивная динамика подчеркивает громкость Платова, тембры медных духовых, маршевость — военизированный стиль его речи.

Опера «Левша», как и сказ, изобилует множеством ярких образов, каждый из которых

решен своими средствами. Примеров тонкой, вдумчивой работы Р.К. Щедрина с текстом Н.С. Лескова в ней множество. Мы остановились лишь на некоторых из них. Хотелось бы отметить, что изучение самого либретто оперы и его сравнение с первоисточником, а также анализ методов претворения интонаций и ритмики фраз писателя в музыке вполне могут стать предметом отдельных исследований.

Подводя итог вышеизложенному, отметим, что литературный язык Н.С. Лескова обладает особой узнаваемой внутренней интонацией, в большой мере влияющей на восприятие его текстов. При этом возможно различное прочтение как авторских фраз писателя, так и речи его персонажей. Ритмические и интонационные варианты литературных фраз могут быть записаны по аналогии с музыкальным текстом с помощью соответствующих нотных знаков. Такая условная графическая фиксация дает более ясную и детализированную картину последовательности восходящих и нисходящих оборотов, ритмического рисунка текстовых фрагментов. Это позволяет сравнивать литературные и музыкальные варианты фраз, опираясь не только на общую структуру, логические ударения, но и на наглядные примеры расшифровки — схемы, подобно тому как математические функции сравниваются по их геометрическим образам.

### Список источников

1. Ключков А.В. Лингвостилистические особенности литературного сказа в межъязыковом аспекте : автореф. дис. ... канд. филологических наук: 10.02.19. Орел, 2006. 24 с.
2. Краснов П.Н. Чуткий художник и стилист // Труд. Вестник литературы и науки. 1895. № 5. С. 448–457.
3. Новикова-Строганова А. «Слово, которое проповедуем...». К 120-летию со дня смерти Н.С. Лескова // RELGA : научно-культурологический журнал. Ростов-на-Дону, 2015. № 3 (291). URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4157&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 04.05.2021).
4. Муценко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. Воронеж : Воронежский государственный университет, 1978. 286 с.
5. Гроссман Л.П. Лесков // Собрание сочинений : в 5 т. Т. 4. Мастера слова. Москва : Книгоизда-

- тельство «Современные проблемы» Н.А. Столяр, 1928. URL: [http://az.lib.ru/g/grossman\\_1\\_p/text\\_1925\\_leskov.shtml](http://az.lib.ru/g/grossman_1_p/text_1925_leskov.shtml) (дата обращения: 04.05.2021).
6. Эйхенбаум Б. Чрезмерный писатель // О прозе : сборник статей. Ленинград, 1969. С. 327–345.
  7. Сиверская Т.М. Лесков и музыка: о некоторых аспектах музыкальности литературного языка писателя // Музыковедение. 2020. № 2. С. 41–46.
  8. Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2014. 482 с.
  9. Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Русский язык, 1989. 241 с.
  10. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. Москва : Гослитиздат, 1959. 654 с.
  11. Поздина И.В. Повести Н.С. Лескова 1860-х годов в аспекте жанрового синкретизма, мифопоэтики и народной культуры : автореф. дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01. Екатеринбург, 2009. 22 с.
  12. Яковенко А.А. Интонационный курсив в письменном художественном тексте : дис. ... канд. филологических наук : 10.02.19. Санкт-Петербург, 2007. 235 с.
  13. Дашкевич В.С. Теория интонации. Москва : Вест-Консалтинг, 2012. 185 с.
  14. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. Москва : Композитор, 1993. 265 с.
  15. Красноперова М.А. К вопросу о становлении анапестического ритма в русском народном восьмисложном стихе // Русский фольклор. Санкт-Петербург, 2004. Т. 32. С. 108–129.
  16. Шенберг А. Лунный Пьеро : Мелодрамы: Соч. 21: Для голоса, ф.-п., флейты, флейты-пикколо, кларнета, бас-кларнета, скрипки, альты и виолончели. Ленинград : Музыка. Ленинградское отделение, 1974. 127 с.
  17. Дудин В. Разгадка Левши // Российская газета. 2013. 30 июля (№ 165). URL: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (дата обращения: 04.05.2021).
  18. Лесков Н. Левша : Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе. Петрозаводск : Карелия, 1983. 32 с.

---

---

## Musical Intonations in N.S. Leskov's Tale "The Left-Hander" and their Embodiment in the Opera of the Same Name by R.K. Shchedrin

**Tatiana M. Siverskaya**

State Music and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov, 36, Marksistskaya Str., Moscow, 109044, Russia  
ORCID 0000-0002-5771-8430; SPIN 6384-4324  
E-mail: s.t.music@inbox.ru

**Abstract.** *The article is devoted to the manifestations of musicality in N.S. Leskov's works and its influence on other artworks created on the writer's plots (specifically, in the genre of opera). The author focuses on the tale "The Left-Hander", using as examples phrases of one of the characters, Ataman Platov.*

*The approach proposed by the author is based on a structural, genre and intonation-rhythmic analysis of the primary source text, with documentation of its features. The potential intonation and rhythmic variants of reading individual literary phrases, recorded using conventional musical notation, allow not only to visually compare the shades of their semantic content, but also to correlate them with the musical versions presented in R.K. Shchedrin's opera "The Left-Hander" (2013). The correlation of the graphic schemes of intonation structures of textual and melodic phrases allows to substantively determine the correspondences and discrepancies in them. In addition, the article notes such musical expressive means that make it possible to convey the intonation of characters' speech and to outline the characteristic features of their image, such as timbre, tempo, dynamics, etc.*

*Basing on the conducted research, the author makes a conclusion about the influence of text intonations on the formation of perception of characters' image and the melody of their "musical" speech.*

*The method of intonation-rhythmic analysis of a pro-  
saic literary text, proposed by the author, is a new de-  
velopment in the field of studying the problems of the  
mutual influence of literature and music; it can find  
wide application in research in this direction.*

**Key words:** N.S. Leskov, R.K. Shchedrin, Left-Hander, opera, intonation, rhythm, musicality, Platov, intonation-rhythmic analysis of text, musical art.

**Citation:** Siverskaya T.M. Musical Intonations in N.S. Leskov's Tale "The Left-Hander" and their Embodiment in the Opera of the Same Name by R.K. Shchedrin, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 3, pp. 272–283. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-3-272-283.

### References

1. Klochkov A.V. Lingvostilisticheskie osobennosti literaturnogo skaza v mezh'yazykovom aspekte [Linguo-Stylistic Features of a Literary Tale in the Interlingual Aspect], cand. philol. sci. diss. abstr.: 10.02.19. Oryol, 2006, 24 p.
2. Krasnov P.N. Empathetic Artist and Stylist, Trud. Vestnik literatury i nauki [Labor. Bulletin of Literature and Science], 1895, no. 5, pp. 448–457 (in Russ.).
3. Novikova-Stroganova A. "The Word We Preach..." To the 120th Anniversary since N.S. Leskov's Death, RELGA: scientific and cultural journal. Rostov-on-Don, 2015, no. 3 (291). Available at: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4157&level1=main&level2=articles> (accessed 04.05.2021) (in Russ.).
4. Mushchenko E.G., Skobelev V.P., Kroichik L.E. Poetika skaza [Poetics of a Tale]. Voronezh, Voronezhskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 1978, 286 p.
5. Grossman L.P. Leskov, Sbranie sochinenii: v 5 t. T. 4. Mastera slova [Collected Works: in 5 volumes. Volume 4. Word Masters]. Moscow, "Sovremennye Problemy" N.A. Stollyar Publ., 1928. Available at: [http://az.lib.ru/g/grossman\\_l\\_p/text\\_1925\\_leskov.shtml](http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1925_leskov.shtml) (accessed 04.05.2021) (in Russ.).
6. Eikhenbaum B. Excessive Writer, O proze: sbornik statei [About Prose: collected articles]. Leningrad, 1969, pp. 327–345 (in Russ.).
7. Siverskaya T.M. Leskov and Music: About Some Aspects of Musicality of the Writer's Literary Lan-  
guage, Muzykovedenie [Musicology], 2020, no. 2, pp. 41–46 (in Russ.).
8. Oparina Yu.M. Muzyka slova i slovo v muzyke: poeziya A. Bloka v proizvedeniyakh otechestvennykh kompozitorov [The Music of the Word and the Word in Music: A. Blok's Poetry in the Works of Russian Composers], cand. art. diss.: 17.00.02. Moscow, 2014, 482 p.
9. Cheremisina N.V. Russkaya intonatsiya: poeziya, proza, razgovornaya rech' [Russian Intonation: Poetry, Prose, Colloquial Speech]. Moscow, Russkii Yazyk Publ., 1989, 241 p.
10. Vinogradov V.V. O yazyke khudozhestvennoi literatury [About the Language of Fiction]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959, 654 p.
11. Pozdina I.V. Povesti N.S. Leskova 1860-kh godov v aspekte zhanrovogo sinkretizma, mifopoetiki i narodnoi kul'tury [N.S. Leskov's Novels of the 1860s in the Aspect of Genre Syncretism, Mythopoeitics and Folk Culture], cand. philol. sci. diss. abstr.: 10.01.01. Yekaterinburg, 2009, 22 p.
12. Yakovenko A.A. Intonatsionnyi kursiv v pis'mennom khudozhestvennom tekste [Intonation Markers in Written Literary Text], cand. philol. sci. diss.: 10.02.19. St. Petersburg, 2007, 235 p.
13. Dashkevich V.S. Teoriya intonatsii [Intonation Theory]. Moscow, Vest-Konsalting Publ., 2012, 185 p.
14. Medushevsky V.V. Intonatsionnaya forma muzyki: Issledovanie [Intonation Form of Music: Research]. Moscow, Kompozitor Publ., 1993, 265 p.
15. Krasnoperova M.A. On the Issue of the Anapestic Rhythm Formation in Russian Folk Eight-Syllable Verse, *Russkii fol'klor* [Russian Folklore]. St. Petersburg, 2004, vol. 32, pp. 108–129 (in Russ.).
16. Schoenberg A. *Lunnyi P'ero: Melodramy: Soch. 21: Dlya golosa, f.-p., fleity, fleity-pikkolo, klarneta, bas-klarneta, skripki, al'ta i violoncheli* [Pierrot Lunaire: Melodramas: Op. 21: For Voice, Piano, Flute, Piccolo, Clarinet, Bass Clarinet, Violin, Viola and Cello]. Leningrad, Muzyka. Leningradskoe Otdelenie Publ., 1974, 127 p.
17. Dudin V. The Left-Hander's Clue, *Rossiiskaya gazeta* [Russian Gazette], 2013, July 30 (no. 165). Available at: <https://rg.ru/2013/07/30/levsha.html> (accessed 04.05.2021) (in Russ.).
18. Leskov N. *Levsha: Skaz o tul'skom kosom Levshe i o stal'noi blokhe* [The Tale of Cross-Eyed Lefty from Tula and the Steel Flea]. Petrozavodsk, Kareliya Publ., 1983, 32 p.