

Музыкальность романа И. С. Тургенева «Дым»: интермедийный аспект

Татьяна Александровна Лабанова 

Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия

Контакт для переписки: tatianalabanova@gmail.com 

Аннотация. Статья посвящена исследованию интермедийного аспекта прозы И. С. Тургенева, а именно изучению роли музыки в ней. Цель статьи — рассмотреть интермедийные музыкальные включения (экфрасис, цитаты из текстов музыкальных произведений, характеристика музыкальных навыков, названия музыкальных произведений, персоналии) в романе и проанализировать их. Ранее исследователями уже предпринимались попытки исследования музыкальных мотивов в творчестве Тургенева, однако роман «Дым» в этом ключе практически не исследовался. Интермедийный анализ романа позволяет раскрыть характер и взаимоотношения персонажей, более глубоко исследовать композиционную структуру. Автор использует музыкальные включения как средство характеристики персонажей и выражения их чувств, а также как отсылку к популярной культуре тех лет, и как предвестник событий романа. Музыкальные включения являются способом организации системы персонажей и отношений между ними.

Ключевые слова: литературоведение, интермедийность, музыкальные включения, И. С. Тургенев, роман, интермедийный анализ, музыка, музыкальность литературы, роман «Дым»

Цитирование: Лабанова Т. А. 2026. Музыкальность романа И. С. Тургенева «Дым»: интермедийный аспект // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 12. № 1 (45). С. 60–73. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2026-12-1-60-73>

Поступила 06.02.2026; одобрена 02.04.2026; принята 27.04.2026

The musicality of I. S. Turgenev's novel “Smoke”: The intermedia aspect

Tatiana A. Labanova✉

University of Tyumen, Tyumen, Russia

Corresponding author: tatianalabanova@gmail.com✉

Abstract. This article explores the intermedia aspect of I. S. Turgenev's prose, specifically the role of music within it. The article aims to examine and analyze the intermedia musical inserts in the novel. While scholars have previously attempted to examine musical motifs in Turgenev's work, the novel “Smoke” has remained largely unexplored in this vein. An intermedia analysis of the novel allows us to uncover the character and their relationships and explore its compositional structure in greater depth. The author uses musical inserts as a means of characterizing the characters and expressing their feelings, as well as a reference to the popular culture of the time and as a precursor to the events of the novel. Musical inserts serve as a means of organizing the system of characters and their relationships.

Keywords: literary study, intermediality, musical inserts, I. S. Turgenev, novel, intermedia analysis, music, literature musicality, novel “Smoke”

Citation: Labanova, T. A. (2026). The musicality of I. S. Turgenev's novel “Smoke”: The intermedia aspect. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 12(1), 60–73. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2026-12-1-60-73>

Received Feb. 6, 2026; Reviewed Apr. 2, 2026; Accepted Apr. 27, 2026

Введение

Музыка была большой и неотъемлемой частью жизни И. С. Тургенева. Интерес Тургенева к музыке выходил далеко за пределы простого увлечения: он не только часто посещал концерты, следил за новинками и отлично разбирался в жанрах, стилях и исполнителях, но и писал критические работы, а в более поздние годы жизни даже писал либретто [Тургенев, 1981б; Крюков, 1963, с. 85]. Персонажи Тургенева много музицируют, писатель часто обращается к музыке как способу характеристики персонажей, нередко музыка в его произведениях становится метафорой или значимой частью композиции. Уже с самых ранних произведений автора прослеживается тенденция использования музыкальных включений (экфрасис, цитаты из текстов музыкальных произведений, характеристика музыкальных навыков, названия музыкальных произведений, персоналии)

в различных формах. Первым прозаическим произведением, в котором использовались музыкальные включения, стал рассказ «Андрей Колосов» (1844).

Тургенев широко использует возможности, которые дает связь различных искусств и их взаимодействие. Использование различных элементов музыкального искусства в произведениях стало частью авторского стиля Тургенева. Со временем оно развилось в систему, которую мы можем вычленив в различных его произведениях и интерпретировать. Читая произведения Тургенева, мы встречаемся с самыми разными музыкальными произведениями, композиторами и исполнителями. Наиболее интересным в этом смысле представляется роман «Дым» (1867).

Методы

Представленная работа является попыткой системного интермедиального анализа произведения И. С. Тургенева «Дым». Однако, прежде чем начать рассматривать произведение и его интермедиальность, следует определиться с методами, терминами и определениями, использующимися в этом исследовании. Метод интермедиального анализа литературного произведения является ключевым в настоящем исследовании. Интермедиальный анализ позволяет на более глубоком уровне изучить взаимодействие видов искусств в одном медиа, а нашем случае — в литературе. Под интермедиальным анализом мы понимаем систему средств и методов, которые позволяют обнаружить явления одного искусства в другом, а также определить их функцию.

Н. В. Тишунина пишет, что в системе интермедиальных отношений сначала происходит перевод одного художественного кода в другой, затем происходит взаимодействие на смысловом уровне, а не на семиотическом, так как интермедиальность подразумевает под собой организацию текста с помощью взаимодействия различных видов искусств, и, следовательно, в тексте используются различные семиотические ряды. «В интермедиальности мы имеем дело не с цитацией, а с корреляцией текстов. Можно сказать, что интермедиальность — это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства. Таким образом понятие „интермедиальность“ раскрывается как в узком, так и в широком значении» [Тишунина, 2001, с. 154].

Тишунина дает интермедиальности следующее определение: «в узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приемы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [Тишунина, 2001, с. 154].

А. Ю. Тимашков в статье «К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке» дает следующее определение интермедиальности: «в самом общем смысле интермедиальность означает некие взаимодействия, возникающие между медиа» [Тимашков, 2008б, с. 112]. Здесь становится необходимо пояснить, что такое «медиа», и дать определение этому термину. Медиум — это что-то среднее, посредствующее, промежуточное. В контексте интермедиальности под «медиа» понимается какой-либо вид искусства, например, музыка, живопись и т. д. Важно помнить, что термин «медиа» будет означать совершенно разные явления, в зависимости от науки, которая его применяет. Здесь нам кажется важным отметить, что для разработки методологии интермедиального анализа (в частности, в литературе) следует ограничить научную область, в которой применяется метод, обозначить объект исследования и предмет, которым, собственно, и является конкретное медиа.

Результаты

Музыкальная сторона произведений Тургенева интересует исследователей уже более ста лет. Взаимосвязи музыки в жизни и творчестве Тургенева посвящены работы М. П. Алексеева, А. Н. Крюкова и А. А. Гозенпуда [Алексеев, 1918; Крюков, 1963; Гозенпуд, 1994], анализ музыки в прозаических произведениях проводят В. А. Доманский и В. Н. Доценко [Доманский, 2002, 2021; Доценко, 2011]. В последние годы наметилась тенденция рассматривать использование музыки Тургеневым с точки зрения интермедиальности, а не мотива, одна из таких работ принадлежит В. А. Доманскому [Доманский, 2022]. Однако, несмотря на интерес исследователей к музыкальности произведений Тургенева, роман «Дым» в этом ключе почти не исследовался. Целью настоящей статьи является рассмотрение интермедиальных (музыкальных) включений и их функций в романе «Дым».

Одной из первых работ, посвященных музыке в творчестве Тургенева, стал доклад М. П. Алексеева «И. С. Тургенев и музыка» (1918). В этой работе исследователь рассказывает о роли музыки в жизни писателя, говорит о значимости музыкального искусства для него (Тургенева). Главную причину музыкальности произведений Тургенева исследователь видит в том, что музыка была ему необходима и сопровождала писателя всю жизнь, музыка была для него естественной потребностью души, без которой нельзя было обходиться: «В музыке Тургенев находил отраду, сладкие минуты радости или печали и отдавался любви к ней с нежностью, страстностью и восторгом» [Алексеев, 1918, с. 4]. Для Тургенева музыка была не прихотью, а «необходимостью, потребностью души, неутомимо жадной ко всему прекрасному» [Алексеев, 1918, с. 4]. Он не мог долго обходиться без музыки и, часто мучимый музыкальным голодом, использовал любую возможность насладиться ею. Говоря о потребности Тургенева в музыке, Алексеев отмечал: «Тургенев не искал в музыке ни живописных, ни литературных впечатлений, он не искал в ней и отдыха; музыка минутами становилась для него потребностью; он нетерпеливо ждал ее и шел к ней на встречу. Но потребность эту он чувствовал часто, и во всех случаях жизни. Вот почему и герои Тургенева так часто поют и играют» [Алексеев, 1918,

с. 14]. Тургенев был приверженцем классической музыки, особенно он любил музыку Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вебера. Из русских композиторов любил Чайковского и Римского-Корсакова, но «к русской музыке в целом чувствует отвращение и презрение» [Алексеев, 1918, с. 20].

Белика была любовь Тургенева к музыке, она была «неизменным спутником всех движений сердца, источников всех радостей и печалей», она давала ему и «отдых, и минуты вдохновений» [Алексеев, 1918, с. 24], что не могло не отразиться в его творчестве. Слова Алексеева о важности и значимости музыкального искусства в жизни Тургенева находят подтверждение в исследованиях и других авторов.

Ряд исследователей писали о музыкальности тургеневских произведений. «Проза Тургенева музыкальна, ритмична. Зарубежный литератор Ю. Шмидт писал: „Читая его романы, так и кажется, будто слышишь аккомпанемент пения“», — замечает Н. П. Лощинин в своей статье «Роман „Отцы и дети“ И. С. Тургенева» [Лощинин, 1959, с. 333].

А. Н. Крюков в книге «Тургенев и музыка. Музыкальные страницы жизни и творчества писателя» рассказывает о роли музыки в жизни и творчестве писателя. Он отмечает, что Тургенев «музыку любил страстно и был верен ей всю жизнь» [Крюков, 1963, с. 3]. Во время ссылки в Спасское Тургенев, лишенный содержательных музыкальных впечатлений, своими жалобами на отсутствие музыки показал, что «она давно стала для него жизненной потребностью, искусством, без которого он страдает, скучает, ощущает пустоту» [Крюков, 1963, с. 47]. Имея такое огромное влияние на писателя, музыка не могла не повлиять на его творчество: произведения Тургенева отражают его музыкальные пристрастия и музыкальные вкусы его окружения. Музыка в той или иной форме появляется практически в каждом его произведении. У Тургенева она не просто упоминается, но и является способом характеристики персонажей, выражает авторское отношение к ним: «Если Тургенев, говоря о своем герое, замечает, что он любит музыку, то можно утверждать: данный персонаж близок автору, вызывает его симпатии» [Крюков, 1963, с. 67]. Тургенев наделяет их любовью к музыке, умением глубоко ее чувствовать и музыкальными способностями «с целью дополнить их характеристику положительными чертами, обогатить их духовный мир» [Крюков, 1963, с. 74]. По мнению Крюкова, Тургенев, указывая, что именно любят его персонажи, наделяет их своим вкусом. Например, говоря о впечатлении, произведенном сонатой Моцарта на Аркадия Кирсанова в одной из сцен романа «Отцы и дети», Крюков утверждает, что это описано впечатление самого автора. По мнению Крюкова, Тургенев использует музыку в своих произведениях, чтобы подчеркнуть определенные стороны характеров своих героев и более тонко передать отношения между ними.

Значимость музыкальности для характеристики героев (в том числе психологической) отмечает и В. А. Доманский в работе «Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе» (2002). По словам Доманского, литература и музыка имеют тесную связь между собой, «в самом своем зарождении эти искусства представляли единое целое» [Доманский, 2002, с. 139]. Связь музыки и искусства вполне закономерна, так как музыка и слово имеют общие свойства, такие как темп, ритм, частота, эмоциональность, певучесть, мелодичность и другие.

Говоря о музыкальности литературы, Доманский приводит труды Тургенева как яркий пример создания композиции произведений с использованием принципов построения музыкального произведения. «Многие произведения писателя строятся по законам музыкальной композиции. Сначала следует увертюра — пейзажная зарисовка, описание интерьера, портретов героев, рассказ об их встрече. В увертюре на эмоциональном уровне присутствует заданность будущей темы произведения, ощущаются будущие конфликты. В центре произведения находится развитие темы, она то разветвляется, дробится на подтемы, то все сливается, переплетается в единой теме» [Доманский, 2002, с. 141]. Герои многих произведений Тургенева поют, исполняют и слушают музыку или говорят о ней. Музыка и отношение к ней являются средством характеристики персонажей: «для писателя важно, какую музыку предпочитают герои, что они играют и поют, и как они это делают. Любовь к музыке, потребность в ней, наличие музыкальной одаренности, способность глубоко чувствовать красоту мира и красоту музыки являются важнейшими качествами личности близких автору персонажей» [Доманский, 2002, с. 147]. Часто музыкальные произведения, упомянутые в произведениях Тургенева, помогают тонко передать художественный подтекст, то невыразимое в словах и понятиях, что может выразить только музыка.

Доманский отмечает, что многие произведения Тургенева построены по законам музыкальной композиции [Доманский, 2002, с. 145]. Наиболее показательным в этом плане он считает роман «Дворянское гнездо». Он, так же как и Крюков, считает, что для писателя имеет большое значение, какую музыку любят герои, что они исполняют и как это делают. Разбирая композицию романа, он приходит к выводу, что с помощью музыкальных характеристик автор расставляет своих персонажей по законам музыкального контраста.

Доманский поясняет применение музыкальных приемов для характеристики персонажей в «Дворянском гнезде» так: «По законам музыкального контраста, *forte* [Forte (ит.) — сильно, громко; одно из двух основных обозначений силы звука], *piano* [Piano (ит.) — тихо, слабо; одно из двух основных обозначений силы звука] автор романа расставляет своих героев» [Доманский, 2002, с. 149]. В указанном произведении со стороны форте — Паншин и Варвара Павловна, а со стороны пиано — Лаврецкий и Лиза. Схожее объединение и противопоставление персонажей обнаруживается и в «Дыме»: тихими-пиано являются Литвинов и Ирина Ратмирова, а громкими-форте — общество разночинцев (Губарев, Бамбаев, Ворошилов, Суханчикова и другие) и общество аристократов, к которому относится и сама Ирина.

Обсуждение

Основное действие романа происходит в Германии, в Баден-Бадене. Музыка сопровождает жизнь русских за границей, она звучит везде: в саду [Тургенев, 1981а, с. 249]; в разговорной беседе [Тургенев, 1981а, с. 358], на дружеских собраниях [Тургенев, 1981а, с. 257, 267] и светских встречах [Тургенев, 1981а, с. 298–299, 304, 334, 337, 338].

Рассмотрим сюжетную функцию данных эпизодов. Действие начинается возле «Conversation»ⁱ, и аккомпанементом протекающей там жизни звучат в исполнении оркестра в павильоне «то попури из „Травиаты“, то вальс Штрауса, то „Скажите ей“, российский романс, положенный на инструменты услужливым капельмейстером» [Тургенев, 1981а, с. 249]. Репертуар — такой же разношерстный, как и публика на этом курорте (здесь находятся и разночинцы, и студенты, и аристократы, и военные), и в нем рядом с классической оперой Верди встают и штраусовский вальс, и русский романс. Появление русского романса в репертуаре немецкого оркестра говорит о количестве русских в этом городе и о том, что это сделано явно по чьей-то просьбе. Фраза «услужливым капельмейстером» также указывает на то, что он (капельмейстер) ориентирован на большинство, которое находится в городе, в частности, проводит время в конвερсационсгаузе.

Друг с другом соседствуют такие разные жанры, как опера, вальс, романс. Рассмотрим более подробно, какую музыку исполнял оркестр. «Травиата» — это опера итальянского композитора Джакомо Верди, написанная и исполненная впервые в 1853 г. К августу 1862 г. (время начала действия в романе) эта опера стала уже широко известной. Однако оркестр играет не какую-то часть из оперы, а попури. Попури — это музыкальная пьеса, составленная из отрывков различных общеизвестных мелодий, что может свидетельствовать о вкусах собравшихся здесь людей. Слушая попури, люди могут ощутить сами и продемонстрировать другим свою принадлежность к культурному и образованному обществу, приложив минимальные усилия.

Не случайным представляется и выбор именно «Травиаты» среди возможных музыкальных произведений. «Травиата» («La traviata», итал. «заблудшая») — опера в трех актах Дж. Верди на либретто Пьяве по пьесе А. Дюма-сына «Дама с камелиями». Опера рассказывает о любовных отношениях парижской куртизанки Виолетты Валери. Мы можем найти некоторые параллели между событиями в сюжете оперы и отношениями главных героев — Ирины и Литвинова. Виолетта попадает в любовный треугольник, где ей предстоит выбирать между отношениями с бароном Дюфелем, в которых она не счастлива, и отношениями с молодым провинциалом Альфредом Жермоном, в которых она любима. Перед аналогичным выбором жизнь ставит и Ирину: либо скромное счастье с Литвиновым, либо блестящая светская жизнь (глава IX). Ирина выбрала второе, жизнь предоставила шанс повторного выбора в Бадене, но и тут Ирина предпочла остаться в привычном ей кругу, хотя Литвинов и предлагал ей уехать с ним (главы XXI, XXIII), и так же, как Альфред предлагал Виолетте оставить ту жизнь, которую она ведет. Кроме того, и в «Травиате», и в «Дыме» используются цветы (в «Травиате» — камелии, в «Дыме» — гелиотропы: гелиотропы дарит Литвинов Ирине перед ее первым выездом на бал, их же она присылает ему после встречи в Бадене [Тургенев, 1981а, с. 277, 288]) в качестве связи и символа между влюбленными. Таким образом, «Травиата» как бы намекает на дальнейшие события в романе.

ⁱ Conversation (франц.) — дословно «разговор», сокращенное название Конвερсационсгауза, то есть места, где собирались посетители курорта.

Следующим упомянутым музыкальным произведением, исполненным оркестром конвeрсационсгауза, является вальс Штрауса. Мы не можем с точностью сказать, произведения кого именно из Штраусов игрались, так как мы знаем четырех музыкантов с такой фамилией, но можем предположить, что это были либо Иоганн Батист Штраус (Штраус-отец), либо его сын Иоганн Батист Штраус II (Штраус-сын), так как оба они были знаменитыми музыкантами, и, в частности, известны они были именно своими вальсамиⁱ. Учитывая место и время действия в романе (Баден-Баден, 1860-е гг.), наиболее вероятно, что исполнялись вальсы Иоганна Батиста Штрауса II, который в то время активно сочинял музыку, выступал и был очень популярен не только в Европе, но и в России. Исполнение именно вальса в популярном месте встреч в городе-курорте, куда приезжают отдохнуть и поправить здоровье, не случайно. Вальс являлся одним из самых популярных видов танца в XIX в., его часто исполняли на балах и прочих светских вечерах.

Последним музыкальным включением этого эпизода является романсⁱⁱ «Скажите ей...»ⁱⁱⁱ, рассмотрим его текст и параллели с событиями в романе, в частности с отношениями Ирины и Литвинова.

Лирическая героиня романа обращается к своему возлюбленному, не напрямую, а во внутреннем диалоге, рассказывая о своих чувствах, которые она хранит давно («И юности восторг полузабытый / Его бы вновь согрел и оживил!») и которые от него скрывает, на что указывает рефрен «когда б он знал»: «пламенной душою / С его душой сливаюсь тайно я! / <...> Когда б он знал, что в грусти безнадежной / Увяну я, не понятая им!.. / Когда б он знал!» [Растопчина, 1830].

Она любит, тоскует и грустит от невозможности раскрыть свои чувства и быть им понятой, скрываться от него ей тяжело, но причины этому неизвестны. Она хотела бы, чтобы он знал о ее подлинных чувствах, надеется на взаимность, но при этом считает, что он ее не любит, хотя и мог бы. Стихотворение обнаруживает сложные противоречивые чувства и желания влюбленной женщины, которая хранит их в себе и не видит возможности открыться и разделить их со своим возлюбленным: «как дорого мне стоит / Как тяжело мне с ним притворной быть! / <...> как томно сердце ноет / Когда велит мне гордость страсть таить!.. / <...> какое испытанье / Приносит мне спокойный взор его / <...> Не любит он... а мог бы полюбить!» [Растопчина, 1830].

В этом стихотворении мы можем обнаружить параллель отношениям Ирины и Литвинова (их баденский период). Возможно предположить, что это стихотворение раскры-

ⁱ Вальс — один из самых распространенных бытовых музыкальных жанров, прочно утвердившийся в профессиональной музыке европейских стран; а также парный танец, основанный на плавном кружении в сочетании с поступательным движением.

ⁱⁱ В России второй половины XVIII–XIX вв. романс — это камерное вокальное произведение. В России с начала XIX в. широко распространились песни-романсы, предназначенные для домашнего исполнения. Позднее романсами стали именовать и камерно-вокальные миниатюры высокого художественного достоинства.

ⁱⁱⁱ «Скажите ей...» — романс на слова Е. П. Растопчиной «Когда б он знал» и музыку княгини Е. В. Кочубей. Романс был издан в Петербурге в 1857 г., а с 1863 г. входил во все популярные песенники. Текст романса был написан в феврале 1830 г., в Москве.

вает внутренние чувства Ирины к Литвинову. Она его любила, возможно, любит всё еще, они обсуждают возможность уехать вместе и построить всё-таки свои отношения: «Ты хочешь, чтоб я бежала с тобою? Я готова... <...> Но ты сам обдумал ли те затруднения... приготовил ли средства? — Я? Я еще ничего не успел ни обдумать, ни приготовить, но скажи только: да, позволь мне действовать, и месяца не пройдет... <...> О Ирина! ты как будто холодно принимаешь мое предложение... <...> Ну уж извините, Григорий Михайлыч! Если я решусь, если я убегу, так убегу с человеком, который это сделает для меня» [Тургенев, 1981а, с. 376]; «Слушай же мое последнее слово: если ты не чувствуешь себя в состоянии завтра же, сегодня же всё оставить и уйти вслед за мною... <...> ну, так дай мне руку и отправимся вместе в наш трудный путь!» [Тургенев, 1981а, с. 384–385]; «Куда же мы поедем? — шепнула она. — Куда? Об этом мы еще поговорим. Но, стало быть... стало быть, ты согласна? согласна, Ирина?» [Тургенев, 1981а, с. 386].

Литвинов даже разрывает помолвку с другой, но, увы, Ирина оказывается не в силах пойти на это: «я буду откровенна: я не могу бежать с тобою, я не в силах это сделать» [Тургенев, 1981а, с. 390].

Музыка имеет важно значение для понимания персонажей, в частности, она используется как средство характеристики и отражает их характер. Разберем на примере описания представителей высшего общества, к которому принадлежит Ирина Ратмирова.

Тургенев довольно жестко высказывается об исполнительском мастерстве русских аристократов. Перечисляя представителей российского дворянства в Баден-Бадене, он говорит об одном из них: «Тут был граф Х., наш несравненный дилетант, глубокая музыкальная натура, который так божественно «сказывает» романсы, а в сущности двух нот разобрать не может, не тыкая вкось и вкривь указательным пальцем по клавишам, и поет не то как плохой цыган, не то как парижский коаферⁱ» [Тургенев, 1981а, с. 250]. Описывая аристократов, в обществе которых находится Ирина Ратмирова, Тургенев даже не дает им имен, только описание внешности и поведения. «Несравненный дилетант» — оксюморон, указывающий на то, что все увлечения и умения этого человека находятся на любительском уровне: он не умеет петь, фактически рассказывает текст песни, при этом песни он выбирает популярные и легкие (романс, а не отрывок оперы).

Другого дворянина автор характеризует так: «*Deux gendarmes un beau dîmanche*»ⁱⁱ, — запел, разумеется фальшиво, — не фальшиво поющий русский дворянин доселе нам не попадался, — подслеповатый и желтоватый генерал» [Тургенев, 1981а, с. 298]. Этот герой не раз начинал петь, и всегда только одну строчку, что свидетельствует о том, что остальной текст песни он не помнит, и что песня, как и пение в целом, не имеют для него большого значения и ценности. Отсутствием хороших исполнительских навыков у русских дворян подчеркивается их бездушие и пустота. Поддерживается эта точка зрения и словами главной героини Ирины Ратмировой.

Ирина Ратмирова характеризует аристократическую среду, к которой принадлежит, как равнодушное, непримечательное общество: «Ведь они ничего не понимают,

ⁱ Куафёр (франц. *Coiffeur*), шутл., устар. — парикмахер.

ⁱⁱ «Два жандарма в воскресенье» (франц.).

ничему не сочувствуют, даже ума у них нет, *ni esprit, ni intelligence*ⁱ, а одно только лукавство да сноровка; ведь в сущности и музыка, и поэзия, и искусство им одинаково чужды...» [Тургенев, 1981а, с. 321]. Эти слова Ирины подводят черту всему, что до этого сказал о них (русских дворянах) Тургенев. В итоге всё это дворянское общество сливается в безликую массу, такую же хаотичную, поверхностную, пытающуюся казаться, а не быть, как и общество прогрессивных разночинцев, показанное в начале романа. Здесь музыка помогает Тургеневу показать противопоставление главных героев обществам, к которым они принадлежат. По сюжету и по характеру декларируемых убеждений, они противопоставлены друг другу, но в сущности своей являются гораздо более близкими. Это видит и Литвинов, так как он не принадлежит ни к одному из этих обществ, а существует автономно и наблюдает за ними со стороны. Поэтому он уходит и отстраняется от Губарева и его кружка, и не входит в круг общения Ирины. И те, и другие ему чужды.

Русские музыкальные самородки оцениваются в романе так же негативно — отмечается их низкий профессиональный уровень, неосновательность и самоуверенность. Под самородками в романе имеются в виду персонажи, которые сами себе приписывают талант в искусстве, но их репертуар состоит из одного заученного вальса плохого качества: «самородок сыграл свой неизменный вальс и, разумеется, удостоился самого лестного одобрения. <...> ...Ратмиров упросил дилетанта повторить свою шансонетку и самородок снова сыграл свой вальс...» [Тургенев, 1981а, с. 337–338].

Одному из ключевых персонажей романа, Созонту Пигасову, принадлежат такие слова: «Да тут такой господин бегаёт, гениальным музыкантом себя воображает. „Я, говорит, конечно, ничего, я нуль, потому что я не учился, но у меня не в пример больше мелодий и больше идей, чем у Мейербера“. Во-первых, я скажу: зачем же ты не учился? А во-вторых, не то что у Мейербера, а у последнего немецкого флейтщика... партию в последнем немецком оркестре, в двадцать раз больше идей, чем у всех наших самородков; только флейтщик хранит про себя эти идеи и не суется с ними вперед в отечестве Моцартов и Гайднов» [Тургенев, 1981а, с. 324]. Сравнение упомянутого дилетанта с одним из талантливейших немецких композиторов XIX в. выглядит смешно. Замечание Пигасова о том, что «самородок» мог бы и учиться, вполне резонно. Интересно, что для сравнения выбран именно Мейербер. Это может быть обусловлено тем, что действие происходит в Германии (Джакомо Мейербер — немецкий и французский композитор), а также тем, что к 1862 г. Мейербер — состоявшийся и всемирно известный композитор, родоначальник целого жанра — «большой французской оперы»ⁱⁱ. Сравнение «самородка» без образования и сомнительного таланта с крупнейшим композитором той эпохи лишь подчеркивает разницу между ними, смехотворность притязаний «самородков» и то, насколько они не осознают своего реального положения.

ⁱ ни ума, ни развития (*франц.*).

ⁱⁱ Одними из наиболее знаменитых его опер являются «Гугеноты» (1831), «Роберт-дьявол» (1836), «Пророк» (1849) и «Африканка» (1865). Опера «Роберт-дьявол» упоминается Тургеневым в романе «Отцы и дети» (1862) и в рассказе «Несчастливая» (1868).

Заключение

Рассматривая произведения Тургенева, мы находим музыкальные включения на совершенно разных уровнях структуры произведения: от детали до портретов и описаний характера, и до уровня композиции произведения.

В этом романе три функции использования интермедийных (музыкальных) включений. Музыка использована как аккомпанемент разворачивающимся событиям: она призвана передать чувства одних героев и обличить неприглядные стороны других, показать неосновательность и поверхностность их суждений. Музыка используется как отсылка к популярной культуре описываемого периода и как предвестник событий романа (в частности, сцена разносящейся из залов Дворянского собрания музыки передает чувства Литвинова в этот момент и предвещает дальнейший разлад в его отношениях с Ириной). Интермедийные (музыкальные) включения являются средством создания портретов и характеров, способом организации системы персонажей и отношений между ними. Именно за счет музыки показывается отстраненность Литвинова, его противопоставление кружку разночинцев и светскому кругу Ирины, а также схожесть кружка разночинцев Губарева и светского общества Ирины.

Можно сделать вывод о том, что репертуар оркестра состоял преимущественно из известных и популярных вещей, которые могли быть знакомы и понятны большинству собирающихся у павильона людей. Не стоит забывать также и о том, что это — место отдыха и вечерних развлечений, отсюда и исполнение вальсов и попури, а кроме этого, разнородность репертуара оркестра подчеркивает и разнородность находящегося здесь сообщества из числа российских подданных, что мы обнаруживаем в романе далее.

Для Тургенева использование музыкальных включений является способом характеристики персонажей, выражения отношения к ним или какому-либо событию, а также способом создания системы персонажей.

При создании своих образов Тургенев использует музыкальную характеристику для усиления положительных или подчеркивания отрицательных черт в облике героев. Музыка является также и средством выражения эмоциональных переживаний героев и психологического подтекста.

Список источников

- Алексеев М. П. 1918. И. С. Тургенев и музыка: Доклад, чит. на торжеств. заседании соединенных о-в при Ун-те св. Владимира, Нестора-летописца, Историко-литературного и О-ва исследования искусств 28 окт. 1918 г. в день столетней годовщины со дня рожд. И. С. Тургенева. Киев // Электронная библиотека «Научное наследие России». URL: <http://www.e-heritage.ru/Book/10084626> (дата обращения: 02.02.2026).
- Гозенпуд А. А. 1994. И. С. Тургенев: Исследование. СПб.: Композитор. 200 с.
- Джумайло О. А. 2018. Понятие интермедийности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. № 4 (15). С. 58–62.
- Доманский В. А. 2002. Литература и культура. Культурологический подход к изучению словесности в школе. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та. 280 с.

- Доманский В. А. 2021. Русская классика в культурных контекстах и диалогах. М.: Флинта. 496 с.
- Доманский В. А. 2022. Интермедиаальность произведений русской классики (на материале творчества И. С. Тургенева) // Научно-методический иллюстрированный журнал «Мир русского слова». № 20. С. 82–89.
- Доманский В. А., Кафанова О. В. 2020. Художественные миры Ивана Тургенева. М.: Флинта. 432 с.
- Доценко В. Н. 2011. Музыка в творческом мире И. С. Тургенева // Научные записки Харьковского государственного педагогического университета им. Г. С. Сковороды. Литературоведение. Вып. 4. С. 57–63.
- Кийко Е. И. 1981. Примечания к роману «Дым» // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука. Т. 7. С. 508–558.
- Крюков А. Н. 1963. Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л.: Музгиз. 136 с.
- Маркович В. М. 1975. Человек в романах И. С. Тургенева. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та. 152 с.
- Музыкальный словарь Гроува. 2007. М.: Практика. 1103 с.
- Петров С. М. 1979. И. С. Тургенев: творческий путь. М.: Художественная литература. 542 с.
- Ростопчина Е. П. 1991. Счастливая женщина. Литературные сочинения / сост., коммент. А. М. Ранчина. М.: Правда. URL: http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_1850_dnevnik_devushki.shtml (дата обращения: 02.02.2026)
- Тимашков А. Ю. 2008а. «Девушка с жемчужной сережкой» Я. Вермера, Т. Шевалье и П. Уэббера: интермедиаальный аспект // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПб ГУП. С. 100–105.
- Тимашков А. Ю. 2008б. К истории понятия интермедиаальности в зарубежной науке // Фундаментальные проблемы современной культурологии. Т. III. СПб.: Алетейя. С. 112–119.
- Тимашков А. Ю. 2009. О соотношении явлений интермедиаальности и интертекстуальности: философский аспект // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. СПб.: СПб ГУП. С. 42–43.
- Тишунина Н. В. 2001. Методология интермедиаального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана: материалы Международной научной конференции (г. Санкт-Петербург, 18 мая 2001 г.). Серия «Symposium». Вып. 12. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. С. 149–154.
- Тургенев И. С. 1981а. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука. Т. 7. С. 247–408.
- Тургенев И. С. 1981б. Либретто комических опер, сценарии и водевиль // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. М.: Наука. Т. 12. С. 7–292.
- Rajewsky I. O. 2005. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality // *Intermédialités [=Intermediality]*. Vol. 6. Pp. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar> (дата обращения: 02.02.2026).
- Wolf W. 1999. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi. 623 pp.
- Wolf W. 2017. *Selected essays on intermediality by Werner Wolf: Theory and typology, literature-music relations, transmedial narratology, miscellaneous transmedial phenomena*. Leiden; Boston: Brill Rodopi. 208 pp.

References

- Alekseev, M. P. (1918). *I. S. Turgenev and Music: Report, read at the ceremonial meeting of the united societies at the University of St. Vladimir, Nestor the Chronicler, Historical-Literary and Art Research Society on October 28, 1918, on the centenary of the birth of I. S. Turgenev*. Retrieved February 2, 2026, from <http://www.e-heritage.ru/Book/10084626> [In Russian]
- Gozenpud, A. A. (1994). *I. S. Turgenev: Research*. Kompozitor. [In Russian]
- Dzhumailo, O. A. (2018). The concept of intermediality and its evolution in modern scientific knowledge. *Verhnevolzhski Philological Bulletin*, 4(15), 58–62. [In Russian]
- Domansky, V. A. (2002). *Literature and Culture. A Cultural Approach to the Study of Literature in School*. Publishing House of Tomsk State University. [In Russian]
- Domansky, V. A. (2021). *Russian Classics in Cultural Contexts and Dialogues*. Flinta. [In Russian]
- Domansky, V. A. (2022). Intermediality of Russian classical works (based on the works of I. S. Turgenev). *Scientific and Methodological Illustrated Journal "The World of the Russian Word"*, 20, 82–89. [In Russian]
- Domansky, V. A., & Kafanova, O. V. (2020). *The Artistic Worlds of Ivan Turgenev*. Flinta. [In Russian]
- Dotsenko, V. N. (2011). Music in the creative world of I. S. Turgenev. *Scientific Notes of the Khar'kov State Pedagogical University named after G. S. Skovoroda. Literary Criticism*, 4, 57–63. [In Russian]
- Kiyko, E. I. (1981). Commentary on the novel "Smoke". In *I. S. Turgenev, Complete Works and Letters in 30 Vols. Vol. 7* (pp. 508–558). Nauka. [In Russian]
- Kryukov, A. N. (1963). *Turgenev and Music: Musical Pages of the Writer's Life and Work*. Muzgiz. [In Russian]
- Markovich, V. M. (1975). *Man in the Novels of I. S. Turgenev*. Leningrad University Publishing House. [In Russian]
- Grove's Dictionary of Music*. (2007). Praktika. [In Russian]
- Petrov, S. M. (1979). *I. S. Turgenev: Creative Path*. Khudozhestvennaya literatur. [In Russian]
- Rostopchina, E. P. (1991). *The Happy Woman. Literary Works* (Comp., commentary by A. M. Ranchin). Pravda. Retrieved February 2, 2026, from http://az.lib.ru/r/rostopchina_e_p/text_1850_dnevnik_devushki.shtml [In Russian]
- Timashkov, A. Yu. (2008a). "Girl with a Pearl Earring" by J. Vermeer, T. Chevalier, and P. Webber: The intermedial aspect. In *Contemporary Art in the Context of Globalization: Science, Education, and the Art Market* (pp. 100–105). St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences. [In Russian]
- Timashkov, A. Yu. (2008b). On the history of the concept of intermediality in foreign science. In *Fundamental Problems of Contemporary Cultural Studies. Vol. 3* (pp. 112–119). Aletea. [In Russian]
- Timashkov, A. Yu. (2009). On the relation between the phenomena of intermediality and intertextuality: A philosophical aspect. In *Contemporary Art in the Context of Globalization: Science, Education, and the Art Market* (pp. 42–43). St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences. [In Russian]

- Tishunina, N. V. (2001). Methodology of intermedial analysis in light of interdisciplinary research. In *Proceedings of the International Scientific Conference on the 80th Anniversary of Professor M. S. Kagan "Methodology of Humanitarian Knowledge in the Perspective of the 21st Century"* (May 18, St. Petersburg) (pp. 149–154). Symposium Series. Issue No. 12. St. Petersburg Philosophical Society. [In Russian]
- Turgenev, I. S. (1981a). *Complete Works and Letters in 30 Vols. Vol. 7* (pp. 247–408). Nauka. [In Russian]
- Turgenev, I. S. (1981b). Librettos of comic operas, scripts and vaudeville. In Turgenev, I. S. *Complete Works and Letters in 30 Vols. Vol. 12* (pp. 7–292). Nauka. [In Russian]
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités [=Intermediality]*, 6, 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi.
- Wolf, W. (2017). *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf: Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Brill Rodopi.

Информация об авторе

Татьяна Александровна Лабанова, аспирант, кафедра языкознания и литературоведения, Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия
tatianalabanova@gmail.com

Information about the author

Tatiana A. Labanova, Postgraduate Student, Department of Linguistics and Literary Studies, University of Tyumen, Tyumen, Russia
tatianalabanova@gmail.com