

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»
Кафедра русского языка и литературы
Направление подготовки 45.03.01 Филология
направленность (профиль) «Отечественная филология (русский язык и
литература)»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

Лексические особенности русскоязычных текстов либретто итальянских опер

Выполнила студентка
4 курса группы ОФ-401
очной формы обучения
Лескина Евдокия Дмитриевна
_____ (подпись)

Научный руководитель
Венгранович Марина Александровна,
д.ф.н., профессор
_____ (подпись)

Научный консультант:
Буробина Татьяна Викторовна,
генеральный директор СГБА,
президент Поволжского института
итальянской культуры Данте Алигьери
(г.Тольятти)

Допустить к защите:

Заведующий кафедрой:

Венгранович Марина Александровна
_____ (подпись)

«__» _____ 20__ г.

Тольятти 2020

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»
Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология
направленность «Отечественная филология»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой русского языка и
литературы
М.А. Венгранович

_____ (подпись)
«_____» _____ 2020г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка: **Лескина Евдокия Дмитриевна**

1. Тема: **Лексические особенности русскоязычных текстов либретто итальянских опер**

2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы: 22.06.20 г.

3. Исходные данные: научная и учебная литература по теме исследования, периодические издания, Интернет-ресурсы, словари, учебные пособия, либретто итальянских опер в переводе на русский язык.

4. Содержание работы.

Введение: актуальность, цель, задачи, объект, предмет и методы исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, апробация, структура ВКР.

Содержание:

Глава 1 Итальянская опера в истории мирового оперного искусства.

1.1 Опера как род музыкального искусства.

1.1.1 Опера в эпоху Просвещения.

1.1.2 Расцвет оперы в девятнадцатом веке.

1.2 История итальянской классической оперы.

1.3 Разновидности итальянской оперы.

1.4 Либретто как литературно-драматическая основа оперы.

Выводы к 1 главе.

Глава 2 Теоретические основы исследования лексической системы языка.

2.1 Лексикология как раздел языкознания.

2.2 Дифференциация лексики русского языка. Лексика с точки зрения активного и пассивного запаса.

2.2.1 Устаревшая лексика.

2.2.2 Неологизмы.

2.3 Виды стилистически окрашенной лексики.

Выводы ко 2 главе.

Глава 3. Анализ лексических особенностей русскоязычных текстов либретто итальянских опер.

3.1 Лексическая проблема точности перевода ремарок на русский язык.

3.2 Употребление устаревшей лексики в текстах либретто.

3.3 Стилистически окрашенная лексика в текстах либретто.

3.4 Использование в текстах либретто фразеологизмов, юмористических выражений и особенности их переводов.

Выводы к 3 главе.

Заключение.

Библиографический список.

5. Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: отсутствует

6. Дата выдачи задания «25» декабря 2019г.

Научный руководитель _____ М.А. Венгранович
(д.ф.н.)

(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Е.Д.Лескина

(подпись)

Автономная некоммерческая организация высшего образования

**«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология
направленность «Отечественная филология»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой
Венгранович Марина
Александровна, д.ф.н., профессор

(подпись)

« ____ » _____ 2019 г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

выполнения бакалаврской работы

на тему: Лексические особенности русскоязычных текстов либретто итальянских опер

студентки: Лескиной Евдокии Дмитриевны

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении	Подпись
1.	Поиск литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	10.01.20	15.01.20		
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	15.01.20	15.01.20		

3.	Написание разделов ВКР				
	Введения	27.01	27.01		
	1 глава	13.02.20	13.02.20		
	2 глава	23.03.20	23.03.20		
4.	Формирование выводов и практических рекомендаций. Написание заключения	04.05.20	04.05.20		
5.	Оформление работы	13.05.20	13.05.20		
6.	Предзащита дипломной работы	04.06.20	04.06.20		
7.	Исправление замечаний	19.06	19.06		
8.	Представление бакалаврской работы на кафедру	19.06	22.06		
9.	Получение отзыва от руководителя и внешней рецензии	22.06	22.06		
10.	Получение справки о проценте оригинального текста	15.06	21.06		
11.	Подготовка доклада и презентации для защиты	24.06	24.06		
12.	Изучение рецензии и отзыва руководителя. Подготовка ответов на замечания.	23.06	23.06		

Научный руководитель _____ М.А. Венгранович (д.ф.н.)

(подпись)

Задание принял к исполнению _____ Е.Д.Лескина

(подпись)

Содержание

Введение.....	5
Глава 1.Итальянская опера в истории мирового оперного искусства.....	10
1.1. Опера как род музыкального искусства.....	10
1.1.1. Опера в эпоху Просвещения	13
1.1.2. Расцвет оперы в девятнадцатом веке.....	14
1.2. История итальянской классической оперы	17
1.3. Разновидности итальянской оперы	25
1.4. Либретто как литературно-драматическая основа оперы.....	27
Глава 2. Теоретические основы исследования лексической системы языка	31
2.1. Лексикология как раздел языкознания. Понятие о лексике русского языка	31
2.2. Дифференциация лексики русского языка. Лексика с точки зрения активного и пассивного запаса.....	33
2.2.1. Устаревшая лексика	35
2.2.2.Неологизмы	38
2.3. Виды стилистически окрашенной лексики	40
2.4. Выводы ко 2 главе	43
Глава 3.Анализ лексических особенностей русскоязычных текстов либретто итальянских опер	44
3.1. Лексическая проблема точности перевода ремарок на русский язык	44
3.2.Употребление устаревшей лексики в текстах либретто	45
3.3.Стилистически окрашенная лексика в текстах либретто	53
3.4.Использование в текстах либретто фразеологизмов, юмористических выражений и особенности их перевода.....	59
Выводы к 3 главе	63
Заключение.....	65
Библиографический список.....	68

Введение

Опера – драматическая история, рассказанная через песню. Многие искусствоведы считают ее наиболее совершенной формой искусства, сочетающей в себе все элементы искусства – слово, музыку, драму и танец. Уникальная вещь в опере – использование музыки, чтобы передать весь сюжет. Это основано на ощущении, что музыка может передавать реакции и эмоции людей лучше, чем слова (прочитанные или произнесенные) или картинки. Опера берет любой тип драматического рассказа и пытается сделать его более захватывающим и более правдоподобным с помощью музыки. Многие известные истории были превращены в оперы, в том числе Золушка, Гензель и Гретель, а также Ромео и Джульетта.

Неотъемлемой частью каждой оперы является либретто, однако оно также является отдельным текстом и поэтому может рассматриваться как отдельное литературное произведение, но обязательно в сочетании с музыкой, для которой оно служит основой.

Восприятие музыки есть интимный процесс, при котором мелодия и поэтический текст произведения затрагивают глубинные структуры мозга. Если в глубины подсознания и способно попадать слово, увлекаемое мелодией, то это может быть лишь слово родного языка. Иностранные языки осваиваются человеком в зрелом возрасте рациональным путем, и воздействие иностранного текста затрагивает в основном сознание, верхний слой интеллекта. Как считает М. Поляков, чтобы войти в более глубокие слои, необходимо оперировать языком, усвоенном в раннем детстве и укорененным в подсознании. Таким качеством обладает только родной язык [Поляков, 1978]. При восприятии музыкальной речи происходит неосознаваемое усвоение смысла, вносимого элементами музыкального языка – такой же подсознательный механизм действует и при восприятии текста либретто. Поэтому принципиально важно, чтобы вокальные произведения разных стран были доступны каждому человеку на его родном языке, т.е. в специальном, «во-

кальном», переводе. Как указывает в своей работе Е. Эткинд, это требует использования литературного уровня перевода либретто [Эткинд, 1963].

Актуальность данной работы, выполненной в русле обозначенной проблематики, состоит в обращении малоисследованной теме – к лексическим особенностям русскоязычных текстов либретто итальянских опер, которую автор попытался рассмотреть на стыке различных гуманитарных дисциплин – филологии, переводоведения, истории и теории музыки, и актуализации проблематики, связанной с адаптацией либретто для русскоязычного зрителя.

Объектом исследования в данной работе является языковая основа текстов либретто итальянских опер.

Предмет исследования – лексические особенности текстов либретто итальянских опер.

Цель данного исследования – анализ лексических особенностей текстов русскоязычных переводов либретто итальянских опер.

Особое внимание уделяется анализу образности поэтического языка оперных либретто и лексическим способам ее передачи. Переводческая деятельность требует специальных знаний и практического опыта, поскольку сопряжена с большой предварительной подготовкой, включающей сбор обширной информации по истории создания оперы, о композиторе, либреттисте, о возможном литературном источнике сюжета. С точки зрения автора данного исследования такой подход позволяет сформировать правильное представление об историческом контексте оперного произведения, обуславливающем специфику перевода, в частности, его лексических особенностей.

Цель работы определила **задачи**, которые автор попытался разрешить при написании работы:

- 1) изучить научные труды по проблематике исследования, проанализировать пути развития итальянской оперы и особенности оперы как жанра;
- 2) проанализировать особенности либретто как литературного произведения;

3) рассмотреть особенности архаичной и стилистически окрашенной лексики русского языка;

4) провести анализ текстов либретто и определить особенности использования в них лексических средств – архаичной и стилистически окрашенной лексики;

5) обобщить результаты исследования.

Цель и задачи бакалаврской работы определили **методы исследования**. В работе использовались методы изучения и анализа научной и учебной литературы, метод наблюдения за языковым материалом, метод описания, обобщения, методы лексико-семантического и лингвостилистического анализа текстов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Опера является синтетическим видом искусства, в котором органично сочетаются элементы разных видов искусств – слово, музыка, драма и танец. При этом либретто, являясь неотъемлемой частью оперы, рассматривается нами как самостоятельный жанр литературного творчества.
2. Использование языковых средств в тексте либретто обусловлено как экстралингвистическими факторами (исторической эпохой описываемых событий, характером взаимоотношений между персонажами оперы, особенностью личности композитора и др.), так и жанровыми характеристиками той или иной оперы.
3. Использование различных лексических средств и приемов в тексте либретто мотивировано необходимостью адекватной передачи различных оттенков значений при переводе с итальянского языка.
4. Знание лексических ресурсов родного языка помогает создателям русскоязычных текстов либретто раскрывать тонкие особенности слов иностранного языка с целью воссоздания исторического и культурно-социального контекста и личностей персонажей.

Научная новизна работы заключается в том, что она вносит определённый вклад в изучение языковой специфики либретто как особого жанра, требующего при научном исследовании учета предметного содержания различных гуманитарных дисциплин – филологии, переводоведения, истории и теории музыки.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что данное исследование вносит определённый вклад в изучение лексической системы русского языка (в частности, в изучение архаичной и стилистически окрашенной лексики и использование данных разрядов лексики в текстах разных жанров, в частности, либретто).

Практическая значимость работы заключается в том, что представленный материал может использоваться при изучении лексики в вузе (в курсах «Современный русский язык» и «Стилистика русского языка»), а также в практике школьного преподавания. Кроме того, материалы работы могут найти применение в переводческой работе – при переводе текстовых элементов музыкальных произведений.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены в виде статьи в научном журнале Поволжского православного института имени Святителя Алексия, митрополита Московского «Педагогический форум» (№1 (5) 2020 г.).

Структура бакалаврской работы подчинена логике исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения.

Во введении обосновывается выбор темы и её актуальность, научная новизна, определяются объект, предмет, цели, задачи, методы, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава работы – «Итальянская опера в истории мирового оперного искусства» – посвящена истории оперы как вида искусства, этапам развития оперы в Италии, а также рассмотрению либретто с точки зрения литературно-драматической основы оперы. В своем исследовании автор ссылается

на работы ведущих исследователей и искусствоведов, как отечественных, так и зарубежных.

Во второй главе – «Теоретические основы исследования лексической системы языка» – рассматриваются основные вопросы лексикологии как раздела языкознания, в частности – виды архаичной и стилистически окрашенной лексики.

В третьей главе – «Анализ лексических особенностей русскоязычных текстов либретто итальянских опер» – представлен анализ лексики русскоязычных текстов либретто итальянских опер. Автор использовал для анализа либретто следующих опер:

- 1) «Богема». Пуччини. Либретто Дж. Джакозы и Л. Иллики
- 2) «Риголетто». Верди. Либретто Ф. М. Пьяве.
- 3) «Любовный напиток». Доницетти. Либретто Ф. Романи.

В заключении автор делает выводы по всем главам и общий вывод по работе.

Глава 1. Итальянская опера в истории мирового оперного искусства

1.1. Опера как род музыкального искусства

Опера (итал. *opera*, буквально – сочинение) – музыкально-драматическое произведение, основанное на синтезе слова, сценического действия и музыки, в котором партии актеров полностью или большей частью поются [Пилатова, 2015].

Опера – это пьеса, в которой партии поются. В опере соединены музыка, слово и сценическое действие, причем музыке, как правило, отводится преобладающая роль. Опера возникла в Италии на рубеже 16 и 17 веков. В ходе исторической эволюции выработаны разнообразные оперные формы: ария, речитатив, вокальный ансамбль, хоры, оркестровые номера (увертюра, антракты). Иногда опера включает балетные сцены, разговорный диалог, мелодраму.

Выделяют следующие разновидности оперы: историко-легендарная, героико-эпическая, народно-сказочная, лирико-бытовая и др. Некоторые виды оперы тесно связаны с определенной национальной культурой и эпохой – итальянская опера-серия (серьезная), опера-буффа (комическая), французская большая опера, опера-комик, лирическая опера, немецкая и австрийская зингшпиль, английская балладная опера. Первые русские оперы появились во второй половине 18 века.

Опера реализует амбиции барокко по интеграции всех искусств воедино. Музыка и драма являются основными составляющими оперы, также, как и искусство постановки и дизайна костюма, поэтому опера – это визуальное и звуковое искусство. На протяжении всей своей истории опера отражала тенденции, существующие в нескольких видах искусства, из которых она состоит. События в архитектуре и живописи проявились на оперной сцене в дизайне декораций и костюмов для конкретных представлений, также опера повлияла на изобразительное искусство вне сцены в таких областях, как дизайн и оформление оперных театров и портретная живопись певцов и композиторов. Однако особенностью, уникальной для оперы, является сила музы-

ки, особенно написанная для нескольких регистров человеческого певческого голоса, который, возможно, является художественным средством, лучше всего подходящим для выражения эмоций и изображения характера персонажа.

В своем происхождении опера, как и любой другой вид спектакля, выражала благородные прерогативы и ставилась в придворных кругах. В семнадцатом веке в Италии, месте зарождения данной формы искусства, щедрые развлечения с фейерверками и различными эффектами, а также инструментальная музыка, пение, танцы и речи, были организованы для празднования княжеских свадеб или для приема королевских гостей. Хотя это и нельзя назвать оперой в современном понимании, эти интегрированные развлечения способствовали взаимодействию между видами искусства и вызвали теоретические обоснования, на которых была построена настоящая опера и балет, раннее развитие которого идет параллельно.

Концепция оперы развивалась за много лет до того, как была написана первая опера. Начало развития жанра оперы можно проследить до древних греков. Они соединили поэзию и музыку, создавая пьесы, которые включали песню, разговорный язык и танец в сопровождении струнных или духовых инструментов. В 1100-х годах раннехристианская церковь ставила религиозные истории под музыку. Этот стиль сейчас известен как литургическая драма.

Флорентийская Camerata, группа композиторов и драматургов, действующих во Флоренции около 1600 года, намеревалась возродить великие традиции классической греческой сцены, в которой музыка и драма усиливали друг друга. С этой целью они разработали речитатив – тип спетой речи с сольным голосом и неукрашенной вокальной линией, выражающей текст. [Камзолова, 2015]. Ранние оперы, в значительной степени основанные на мифологических темах и населенные благородными персонажами, продвигали аристократические идеалы. Первая настоящая опера «Дафна» была написана Якопо Перри (1561-1633). Он рассказал историю греческого мифа.

Хотя музыка и драма были неотъемлемыми компонентами оперы, визуальные эффекты часто доминировали в придворных постановках семнадцатого и восемнадцатого веков, и дизайнеры декораций и театральных механизмов иногда получали большее признание, чем композиторы, написавшие музыку. Зрители для придворных представлений были частью спектакля, так как затемнение театра еще не существовало. Великолепно одетые и расположенные в правильных рядах, зрители следили за действиями оперы, которая могла длиться несколько часов, по печатному либретто, буквально «маленькой книжке», подготовленной по этому случаю. Сегодня слово «либретто» обозначает текст оперы, драмы, которая предназначена для музыки, но во времена придворной оперы либретто были привлекательно проиллюстрированы и, следовательно, включали таланты рисовальщиков и граверов, которые также были вовлечены в придворное празднование. [Материалы и документы по истории музыки, 1934].

Хотя захватывающий акцент представлений продолжался по мере развития оперы, музыкальные соображения определяли ее эволюцию. Было замечено, что музыка может выражать настроение, определять характер и оживлять драматические ситуации, иногда более красноречиво, чем одно только словесное выражение. Арии для сольного голоса могут выражать чувства как в музыкальном, так и в устном виде; ансамбли, хоры и оркестровые интерлюдии также производили эффективный цвет. Клаудио Монтеверди (1567–1643), который использовал речитативные, а также лирические соло, мадригалы и инструментальный цвет в операх на различные классические темы, считается первым гением оперной композиции, и его «favola in musica» Орфео (1607) часто рассматривается как первая настоящая опера. Хотя Монтеверди провел раннюю часть своей карьеры, сочиняя для герцогов Мантуи, его последние работы предназначались для публичных оперных театров Венеции, первая из которых открылась в 1637 году.

Как мы видим, опера как род искусства развивалась с учетом исторического наследия многих поколений и культур, но окончательно начала форми-

роваться к началу 17 века. [Боткин, Итальянская опера. http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_1854_italianskaya_opera.shtml]

1.1.1. Опера в эпоху Просвещения

К концу восемнадцатого века опера стала международным явлением, и во Франции, Англии и империи Габсбургов, а также в Италии процветали как комические, так и серьезные жанры, хотя итальянский язык оставался стандартным языком либретто. Декоративные объекты того периода предполагают популярность оперы вне придворного контекста. Художники, такие как Франсуа Буше и Антуан Ватто, продолжали разрабатывать декорации, но акцент сместился на качество музыки, которая выросла очень высоко. Под композиторами, такими как Жан-Филипп Рамо (1683–1764) и Георг Фридрих Гендель (1685–1759), оркестр расширился, чтобы включать инструменты для духовых инструментов, рожки и барабаны в дополнение к оригинальным струнам. Голос кастрат-сопрано часто давался герою, а кастраты были одними из величайших звезд этого периода. Великолепно украшенная музыка, написанная для таких виртуозных певцов, волновала аудиторию, но также уменьшала драматический элемент оперы, чем и вызвала необходимость реформ. На них ответил Кристоф Виллибальд фон Глюк (1714–1787), чья книга «Орфея и Эвридика» 1762 года воссоздала давнюю оперную историю художника, песня которого может помешать самой смерти.

Оживление оперы в конце восемнадцатого века было обеспечено Вольфгангом Амадеем Моцартом (1756–1791), чья музыка для голосов и оркестра жива с драматической целью. Например, в «Женитьбе Фигаро» (1786) изысканные мелодии описывают и обогащают личности умного слуги Фигаро, его оживленной невесты Сюзанны, обожаемой графини, грабящего графа и нетерпеливого подростка Керубино. Чрезвычайно эффективное либретто для этой оперы, написанное Лоренцо Да Понте (1749–1838), было основано на современной французской пьесе Бомарше. «Дон Джованни» (1787), еще одно сотрудничество Моцарта и Да Понте, представляет последние дни нераскаявшегося соблазнителя и завершается двумя незабываемыми сценами, в

которых убитая им статуя человека принимает приглашение на обед и прибывает, чтобы сопровождать его в ад. Последняя опера Моцарта, немецкая комедия под названием «Волшебная флейта» (1791), происходит в фантастической обстановке, которая до сих пор вдохновляет на эксперименты в декорациях и декорациях; Например, два последних спектакля в Метрополитен-опера в Нью-Йорке были разработаны художниками Марком Шагалом и Дэвидом Хокни.

1.1.2. Расцвет оперы в девятнадцатом веке

В девятнадцатом веке созрели условия для расширения аудитории оперы и для изменений в самой форме. Буржуазный вкус вытеснил придворные проблемы в выборе драматических сюжетов, в то время как композиторы, певцы и театральные импресарио боролись за успех народа. Во Франции и Италии такие широкие культурные движения, как романтизм, ориентализм и реализм, проявили себя в опере и в изобразительном искусстве, в то время как рост национализма породил новые оперные традиции в Германии и России.

Романтическое движение начала девятнадцатого века вызвало всплеск интереса к иррациональным, потусторонним, экзотическим и историческим объектам, превосходно подходящим для оперного изображения. Например, в сочинении Гаэтано Доницетти (1797–1848) «Люсия ди Ламмермур» (1835), основанном на романе сэра Вальтера Скотта, содержатся такие темы, как вражда предков, любовь, пронизанная звездами, и трагическая смерть героини. Подобные проблемы были первостепенными в современной французской опере, ведущим композитором которой был уроженец Германии Джакомо Мейербер (1791–1864). Его «Роберт ле Дьябле» (1831), как и несколько других успешных произведений, которые он создал для Парижской оперы, был поставлен с роскошными эффектами, захватывающими декорациями, хореографическими танцами и огромными ансамблями на сцене, то есть со всеми признаками французской великой оперы.

Сам дьявол является основным персонажем в другом примере жанра «Фауст» (1859), написанном Шарлем Гуно (1818–1893). Поскольку оперы девятнадцатого века часто основывались на более ранних сценических пьесах или литературных произведениях, романтическая тематика преобладала в опере после того, как писатели и художники обратились к другим проблемам. Жорж Бизе (1838–1875), например, основал свою «Кармен» (1875) на повести начала XIX века Проспера Мериме, и, как и ее источник, опера полна испанского колорита, который так понравился французской аудитории девятнадцатого века. Страсть, насилие и непристойность, столь ярко выраженные в опере, шли вразрез с идеалами современного буржуазного общества, и образы зрителей, особенно женщин, наблюдающих из укромных уголков своих работ художниками, указывают на ограничения, накладываемые на них, а также на привлекательность катарсической тематики оперы.

Высокая трагедия доминирует в операх Джузеппе Верди (1813–1901), чье чувство драмы помогло ему создать удивительно выразительную музыку для хора, ансамблей, сольных голосов и оркестра. Его первый публичный успех пришел с Набукко (1842), в котором волнующий хор выражает стремление пленников к своей родине. Сюжеты опер Верди включают моральный конфликт и сильные эмоции: Риголетто (1851) представляет придворного шута, стремление которого отомстить непреднамеренно приводит к смерти его собственной дочери; Аида (1871) рассказывает историю эфиопской принцессы, влюбленной в египетского генерала, который представляет врага своей страны; Отелло (1887), адаптированный из Шекспира, касается фатальной ревности героя, которая приводит к его гибели и убийству его жены. Оперы Верди полны незабываемых сценариев, а экзотические декорации приглашают сценографов исследовать всю историю искусства. На сцене триумфальный парад в Аиде может вызвать величие фараонского Египта, а прибытие послов в Отелло может напоминать венецианскую живопись, воплощенную в жизнь.

Современник Верди Рихард Вагнер (1813–1883) придерживался совершенно другого подхода к опере. Его идеалом был *Gesamtkunstwerk*, или тотальное произведение искусства, в котором драма, постановка и музыка создали бы мощное единство. Вагнер реализовал эти цели, контролируя каждый аспект своих работ, сочиняя свои собственные либретто и руководя сценографией, а также сочиняя музыку. Во многих отношениях Вагнер увеличивал оперу за пределы тех масштабов, которых он достиг прежде. Он написал свои работы для большого оркестра, требуя, чтобы его дополняли геркулесовые голоса, и в своих драмах он затронул такие глубокие темы, как искупление любовью и связь между человечеством и божественным. Его крупнейший проект, «*Der Ring des Nibelungen*» (1853–1874), представляет собой захватывающую драму из четырех частей, каждая из которых длиннее стандартной итальянской оперы. История Кольца, основанная на германской мифологии, предоставляет множество возможностей для визуального зрелища, среди которых Рейнские Девы, плавающие под водой, Валькирии, вскакивающие на крылатых лошадях, битва Зигфрида с драконом Фафнером, Брюнхильде, спящая посреди волшебного пламени и падение самой Валгаллы. Разочарованный физическими ограничениями современных театров, Вагнер нашел способ построить новый дом в соответствии с его собственными спецификациями в Байройте в Баварии, и здесь он отошел от установленного соглашения, затемняя аудиторию во время спектаклей и покрывая оркестровую яму, чтобы сосредоточить все внимание на сцене.

Кульминация карьеры Вагнера в Германии совпала со строительством нового оперного театра в Париже, спроектированного Шарлем Гарнье и открытого в 1875 году. Видное положение Оперы в новой системе бульваров, разработанной бароном Османом во время Второй империи, демонстрирует общественное значение оперы в то время, в то время как щедрый орнамент здания заставляет его казаться одновременно храмом и дворцом. Среди художников, участвующих в украшении Оперы, были Альберт-Эрнест Карье-Беллэз, который проектировал бронзовые фигуры, несущие канделябры для

парадной лестницы, и Жан-Батист Карпо, который внес анимационную мраморную группу для фасада.

К концу девятнадцатого века опера рассматривалась как высшая форма искусства, подходящая для изображения величайших чаяний не только героических мужчин и женщин, но и народов и наций. Знаменитая русская опера «Борис Годунов» (1874), написанная Модестом Мусоргским (1839–1881), драматизирует бурный период в русской истории и придает особое значение хору простых людей, которые собираются вокруг сверкающего царского мира. Хотя Екатерина Великая пропагандировала итальянскую оперу и даже писала некоторые свои либретто, русская опера была в значительной степени изобретением XIX века, признаком социального брожения, а также растущего национализма. Активно развивающаяся русская литература того времени дала богатый материал для таких опер, как «Петр Чайковский» (1840–1893), «Евгений Онегин» (1879), основанный (как и Борис Годунов) на произведении Александра Пушкина. «Война и мир» Сергея Прокофьева (1891–1953) и «Игрок» основывались на произведениях Толстого и Достоевского соответственно. Хотя великие оперные композиторы уделяли много внимания трагическим сюжетам, они также создавали комические оперы, которые до сих пор ставятся и любимы публикой.

Таким образом, мы видим, что опера как отдельный вид искусства значительно эволюционировала за 400 лет с момента своего появления.

Менялись жанровые характеристики, и опера популяризировалась как вид искусства.

1.2. История итальянской классической оперы

Родиной оперы, как мы уже говорили выше, считается Италия. Появившийся благодаря гуманистическими идеалами эпохи итальянского Возрождения, этот жанр возник в конце XVI в. Соединив поэзию, музыку и театр группа флорентийских поэтов и музыкантов искала пути к возрождению античного театра, к созданию такого искусства, которое будет способно правдиво выразить человеческие чувства. Флорентийская группа провозгласила

господство поэзии над музыкой, отойдя от средневековой полифонии, они выдвинули новый, гомофонно-речитативный стиль. По словам Б. Асафьева, речитативные пасторали флорентинцев были «своего рода пропилеями» к опере. [Цит. по: Соловцова, Леонтьева].

В течение первой половины XVII в. итальянская опера начала формироваться как жанр, получая новое направление в своем развитии: выйдя за пределы узкого круга флорентийских поэтов и музыкантов, опера попала в Мантуа, в Рим, затем в Венецию, где в 30-х гг. XVII в. был открыт первый в мире постоянный оперный театр. Камерные спектакли Флоренции сменились пышными театральными постановками; в то же время музыка стала брать верх над текстом — декламационный стиль постепенно вытеснялся кантиленой.

Наивысшее достижение итальянской оперы XVII века отражено в творчестве двух выдающихся композиторов: Клаудио Монтеверди (1567—1643) и Алессандро Скарлатти (1660—1725).

Клаудио Монтеверди (родившийся в Кремоне, Ломбардия, в 1567 году) был композитором, который больше других отмечал переход от эпохи Возрождения к эпохе барокко в музыке. Его *L'Orfeo* – самая ранняя опера, все еще регулярно исполняемая сегодня. Он рассказывает историю Орфея, который спустился в Ад, страну мертвых, чтобы вернуть к жизни Эвридику, его мертвую жену. Очень интересно, что, хотя это можно считать ранней оперой в стиле барокко, *L'Orfeo* по-прежнему дает музыкантам возможность импровизировать, как это было в традиции эпохи Возрождения. Премьера *Orfeo* состоялась в Мантуе, в театре, принадлежащем исторической семье Гонзага.

Алессандро Скарлатти (родившийся в Палермо, Сицилия, в 1660 году) был одним из основателей оперной серии, стиля, который побуждал аудиторию размышлять над драматическими или историческими событиями, в отличие от вдохновленной комедией оперной буффы. Скарлатти написал много музыкальных произведений и опер. Его шедевр, вероятно, «Евпатор» (*Mithridates Eurator*)– опера из пяти актов. Опера рассказывает историю воз-

вращения Митридата из его египетского изгнания в Понт (в Греции). Митридат претендует на престол Понта после того, как его мать была убита ее любовником, ныне королем-узурпатором Фарнасом. Следует отметить, что в то время женские роли интерпретировались певцами-кастрато, певцами-мужчинами, которые в молодости были выхолощены, чтобы сохранить способность петь на высоких частотах с большой силой. Премьера оперы в Театре Сан Джованни Гризостомо (ныне Театр Малибран) состоялась в Венеции в 1707 году.

Доменико Чимароза, в отличие от Скарлатти, сосредоточился на оперных комедиях. Чимароза родился в Аверсе, недалеко от Неаполя, в 1749 году. Его шедевр, *Il Matrimonio Segreto* («Секретный брак»), считался Джузеппе Верди архетипом оперной буффы. Эта опера посвящена тайной свадьбе Паолино и Каролины. Прежде чем они смогут раскрыть свой тайный брак, Каролина и Паолино должны преодолеть страсть английского графа, который без ума от девочки, и тети Каролины, которая любит мальчика. К счастью, во времена Чимарозы явление кастрато стихало (также благодаря законам, которые это запрещают); Роль Каролины сыграла сопрано Ирен Томони на премьере в театре Ла Скала в Милане.

Джоакино Россини поднял оперу на совершенно новый уровень. Он родился в 1792 году в Пезаро, тогда входившем в состав Папского государства. Его произведения были настолько успешными, и его песни стали настолько популярными, что можно сказать, что с Россини опера вошла в дом простых людей. Эта популярность в основном обусловлена оперой буффы «*Il Barbiere di Siviglia*» («Севильский цирюльник»), премьера которой состоялась в 1816 году в Театре Аргентина в Риме, с небольшим успехом, которая впоследствии стала невероятно популярной. Он воспевает трудную любовь между Розиной, красивой молодой леди Севильи, и графом Альмавивой, которому помогает Фигаро, городской фактотум, чтобы завоевать ее сердце, несмотря на все комические препятствия. Россини был резидентом композитора при дворе Бурбонов в Неаполе, откуда он ушел, чтобы жениться

на испанской певице Изабелле Кобран [Коровина, 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opery-semiseria-dzhoakkino-rossini>].

Гаэтано Доницетти занял место Россини в Бурбонском дворе, хотя он приехал из Северной Италии (он родился в Бергамо в 1797 году). Шедевром Доницетти была трагическая опера «Люсия ди Ламмермур». Премьера состоялась в Театре Сан-Карло в Неаполе в 1835 году, хотя ему потребовалось несколько лет, чтобы зарекомендовать себя как классика. Действие оперы происходит в Шотландии, и в ней рассказывается печальная история Люси Эштон и Эдгарда Равенсвуда, которые любят друг друга, несмотря на то, что семья Люси, благодаря брату Люси Генри, узурпировала состояние семьи Эдгарда.

Винченцо Беллини умер незадолго до премьеры оперы Доницетти «Люсия ди Ламмермур». Он родился в 1801 году в Катании, на Сицилии и прожил всего 33 года. Его сложные, но легко запоминающиеся арии были беспрецедентными. Его шедевром стала лирическая трагедия Норма. Премьера «Нормы» состоялась в оперном театре «Ла Скала» в Милане по случаю инаугурации сезона в театре 26 декабря 1832 года. Норма – жрица-друид, влюбленная в Поллионе, проконсула римских захватчиков, от которого у нее было двое детей. Поллионе больше не любит Норму, при этом он любит Адальгизу, младшую жрицу. Адальгиза любит Поллиону тоже, но она никогда не предаст Норму. Трагедия наступает, поскольку Норма не хочет отказываться от своей любви к Поллионе, в то время как Поллионе не откажется от своей любви к Адальгизе.

Созданию полноценных оперных либретто мешала рутина, царившая в оперных театрах. Даже тогда, когда либретто писали лучшие поэты того времени – такие, как знаменитый Феличе Романи, – когда либреттисты обращались к произведениям классиков мировой литературы, они укладывали сюжеты в стандартную схему, что неизбежно обедняло тексты.

Из идейно-драматического кризиса вывел итальянскую оперу Джузеппе Верди (1813—1901), смелый новатор, горячий, убежденный и последова-

тельный поборник реалистических принципов итальянской литературы эпохи национально-освободительного движения. Если основоположником национальной оперной школы был Россини, то в творчестве Верди она достигла наивысшего расцвета. Композитора, равного Верди по значению и по силе дарования, Италия не имела ни при жизни Верди, ни после его смерти. Первые героические оперы композитора, появившиеся в 40-х гг., были рождены нарастающим подъемом революции, когда все культурные силы страны включились в освободительное движение. Убежденный демократ и патриот, Верди создавал искусство высокоидейное и вместе с тем доступное широким массам. Величайшая заслуга музыканта в том, что с первых творческих шагов, опираясь на традиции национальной оперы и отстаивая национальную самобытность, он шел по пути новаторства, по пути неутомимых поисков драматической правды. Проницательный художник и прирожденный драматург, он понял, что формальная рутина, равнодушие к драматическому содержанию завели итальянскую оперу в тупик. Осознав, что в схематизме построения коренятся основные дефекты итальянских опер, он вел неутомимую борьбу за создание драматически полноценных либретто и активно руководил работой своих либреттистов. Верди постоянно стремился к реалистической жизненности характеров и драматических ситуаций. Он искал новые драматически-правдивые формы. Все выразительные средства в опере он старался подчинить выявлению основной идеи.

Пройдя через увлечение «неистовым романтизмом» Гюго и близких к нему испанских романтиков, критически освоив достижения современной ему западноевропейской оперы, Верди в своих поздних произведениях – в «Аиде», «Отелло» и «Фальстафе» – достиг идеального слияния действия, слова и музыки, пришел к созданию подлинной реалистической музыкальной драмы.

Джузеппе Верди был поклонником творчества Беллини. Он родился в Буссето, в провинции Парма, в 1813 году; Однако его музыкальная карьера и успех произошли в Милане. Он был знаком с трагедией в молодом возрасте:

его дети и жена умерли от болезней до того, как ему исполнилось 26 лет. Все это отчаяние вдохновило Верди на *Набукко*, оперу о нападении и депортации еврейского народа вавилонским царем *Набукко*. Бедственное положение еврейского народа было в то время аллегорией трудностей итальянского народа при иностранном правлении. Невероятно успешным оказался еврейский рабский хор «*Ва, Пензеро*».

«*Травиата*» основана на фильме Александра Дюма «*La Dame Aux Camélias*». Премьера состоялась в оперном театре Ла Фениче в Венеции. Опера рассказывает о любви между куртизанкой Виолеттой и романтичным Альфредо, чья семья не одобряет эти отношения.

Премьера *Аиды* состоялась в Египте в 1871 году. В ней рассказывается о трагической любви *Аиды*, эфиопской принцессы, похищенной египтянами, и *Радамеса*, который разрывается между его любовью и преданностью фараону.

Во второй половине 20-го века, как в литературе, так и в опере, в центре внимания оказалось художественное движение *веризма* (реализм).

В 70-80-х гг. прошлого века в итальянской опере, переживавшей период исканий и борьбы направлений, двумя полюсами, вокруг которых группировались музыкальные силы, были имена Верди и Вагнера. Увлечение немецкими романтиками — и особенно Вагнером, — стремление подражать им захватило значительную часть итальянской молодежи. Увлечение это, сводившееся нередко к простому подражанию, имело свои положительные и отрицательные стороны.

Изучение немецкой музыки вызвало у итальянских композиторов повышенный интерес к гармонии, полифонии, оркестру. Но в то же время они шли по ложному пути, отменяя традиции итальянской оперы, отбрасывая классическое оперное наследие. Даже к творчеству Верди они относились пренебрежительно. Наиболее ярким представителем этого направления был *Арриго Бойто* (1852—1918), опера которого «*Мефистофель*» пользовалась в ту пору большим успехом.

В последнее десятилетие века вагнеризму, распространявшемуся по Италии, противопоставило себя новое оперное направление — веризм (от слова «vero» — истинный, правдивый). Почва для возникновения оперного веризма была подготовлена литературным движением 80-х гг., носящим то же название.

Пьетро Масканьи, родившийся в Тоскане в 1863 году, можно считать первым композитором, который был вдохновлен Verismo и который имел большой успех. Его шедевр – *Cavalleria Rusticana* (деревенское рыцарство), одноактная опера (в стиле веризма), основанная на рассказе сицилийского писателя Джованни Верга. Премьера спектакля состоялась в 1890 году в театре Опера в Риме (тогда он назывался Teatro Costanzi) и имела огромный успех.

Композитор Ruggiero Leoncavallo был настолько потрясен успехом *Cavalleria Rusticana*, что сам решил написать оперу в стиле verismo. Леонкавалло родился в Неаполе в 1857 году в семье судьи. Его главная опера «Паяччи» («Клоуны») была вдохновлена реальным событием, как это часто случается в verismo: суд над убийством под председательством его отца, убийство, вызванное бедностью и ревностью. Премьера спектакля «Pagliacci» состоялась в 1892 году в Театре Даль Верме в Милане под руководством великого Артуро Тосканини. Опера рассказывает историю группы комиков, которые показывают трагические чувства друг к другу во время спектакля, который они выполняют в деревне в Калабрии. Актеры в *Pagliacci* играют как актеры – прекрасный пример мета театра.

Первая веристская опера – «Сельская честь» Пьетро Масканьи (1890) – была написана на сюжет новеллы Джованни Верга. И «Сельская честь», и вслед за ней «Паяцы» Руджеро Леонкавалло (1892) имели огромный успех у публики, уставшей от туманного символизма в оперных сюжетах итальянских подражателей Вагнера.

Творческое кредо веризма — жизненная правда. Тематику своих опер веристы брали из обыденной жизни. Герои их – не выдающиеся личности, а

обыкновенные люди с их интимными драмами. В этом итальянский веризм близок к французской лирической опере. На мелодическом языке итальянских веристов сказалось влияние чувствительной мелодии Гуно, Тома, Массне. Особую любовь среди веристов завоевало реалистическое творчество Бизе и Верди. «Кармен» Бизе веристы ценили так же высоко, как оперы Верди, от которого они восприняли подчеркнутую эмоциональность музыки и остроту драматических ситуаций. Именно этими чертами своего творчества, а также темпераментными, доступными мелодиями веристы завоевали широкую популярность. Однако трактовка сюжетов в их операх нередко приобретала мелодраматический характер. Желая показать повседневную жизнь «без прикрас», веристы часто подменяли реалистическое воспроизведение действительности «фотографированием» ее. И это приводило к измельчанию характеров, подчас – к поверхностной иллюстративности музыки, к натурализму.

К веризму в значительной мере примыкает и творчество наиболее выдающегося среди итальянских композиторов XX в. Джакомо Пуччини (1858-1924), не избежавшего в своих ранних операх влияния немецкого романтизма. По основным творческим устремлениям и по характерным чертам стиля Пуччини – верист, хотя многое в его творчестве выходит за пределы веризма. Пуччини – наиболее талантливый и многогранный среди композиторов этого направления.

Пуччини выходец из семьи музыкантов. Легенда гласит, что он решил стать оперным композитором в 1876 году после посещения спектакля «Аида» Джузеппе Верди, итальянского композитора, которого Пуччини считают наследником влияния и славы. Чтобы преуспеть в музыкальном бизнесе, Пуччини переехал в Милан, город, который ему не особенно понравился. Премьера его первой невероятно успешной оперы «Манон Леско» состоялась в Турине, в Театре Реджио. Опера рассказывает историю беспокойной любви между Манон, молодой женщиной, которая была отправлена в монашескую жизнь ее семьей, и Де Грие. После этого Пуччини сочинил другие вневре-

менные шедевры, такие как «Богема» (премьера которой состоялась в 1896 году в Teatro Regio), «Тоска» (Teatro Costanzi в Риме, ныне Teatro dell'Opera), «Мадам Баттерфляй» (Teatro alla Scala в Милане в 1904 году), и Турандот, которая осталась незаконченной. Турандот – дочь китайского императора, которая выйдет замуж за человека, который смог разгадать три ее загадки. Те, кто потерпел неудачу, были казнены без пощады. Таинственный иностранный принц Калаф влюбляется в юную леди и, несмотря на все советы, решает разгадать загадки, чтобы завоевать ее любовь. Он успешен, но путь к сердцу Турандота еще долгий. Эта опера содержит арию «Nessun Dorma», которую пели тысячи певцов. Это грандиозное произведение, которое прекрасно отражает красоту итальянской бельканто.

Веризм Пуччини проявляется прежде всего в его отношении к оперному сюжету. В обыденной, неприкрашенной жизни Пуччини находит материал для глубоко волнующей драмы. Музыкальная речь его всегда эмоционально правдива. По богатству и свежести музыкального языка композитор выделяется среди своих современников – веристов. И хотя Пуччини не смог подняться в творчестве до реалистических вершин Верди, но по эмоциональной непосредственности воздействия музыки, по органической ясности мелодики, по силе и яркости драматического дарования он – прямой наследник Верди и подлинно итальянский художник.

Таким образом, лучшее наследие итальянской классической оперы — творчество Россини, Беллини, Доницетти, Пуччини и, в особенности, Верди. Произведения этих композиторов входят в репертуар большинства музыкальных театров, неизменно звучат в концертах и по радио.

1.3. Разновидности итальянской оперы

В конце XVII - начале XVIII века в Италии появился жанр, который называли Опера-Сериа (по-итальянски *seria* – серьезная). Ярчайшими представителями мастеров оперы-сериа считают А. Скарлатти и Г. Генделя. В этом же стиле писали К. В. Глюк (до своей оперной реформы), В. А. Моцарт (его ранние произведения), Н. Порпора и другие. Глюку не очень нравилось от-

сутствие полноценного оркестра в сопровождении, простенький речитатив (на фоне виртуозных арий). И он решил реформировать жанр, придать оркестру и речитативу более весомую роль в оперном искусстве. Примером этого может служить опера «Орфей и Эвридика». В результате этих изменений, подхваченных и развиваемых другими композиторами, опера-серия практически исчезла как жанр, уступив место привычной нам классической опере (или просто Опере). Сегодня в опере важно все — музыка, слова, вокал, сценические действия. Только в целостности, совокупности всех составляющих, проявляется настоящая Опера. Музыка становится не подспорьем, не сопровождением действия, а «действующим лицом», она ведет, развивает замысел композитора, становится основной движущей силой действия. И если целостность нарушается, то и опера, как особый род музыкально-драматического искусства, утрачивается.

Драматические сюжеты не давали расслабиться и отдохнуть. А публика жаждала увеселения. И композиторы все чаще писали оперы комедийного содержания (от легкой буффонады, фарса, до высокой комедии). Так появилась другая разновидность оперы – Комическая опера. Причем, чем меньше была оперная история в стране, тем проще и легче развивалась комическая опера. И если опера-серия основывалась на произведениях серьезного характера, то комическая опера больше вбирала в себя все бытовое, национальное, более простое для понимания. Подвидами этой итальянской оперы можно считать Оперу-буффа и Оперу-семисерия.

Опера-буффа (итал. *opera buffa* — комич. опера) – итальянская разновидность комической оперы, сложившаяся в 30-е гг. XVIII в. [Abert, 1955]. Это в основном итальянские – венецианские и неаполитанские комедии с музыкой, часто – небольшие произведения (интермедии), которые вставляли между актами оперы-серии. Родоначальником этого жанра принято считать Дж. Б. Перголези с его «Служанкой-госпожой» (1733 г.).

В отличие от оперы-серии, на сцене присутствовали два-три певца, разыгрывающих легкую, подвижную, веселую комедию. В дальнейшем жанр

включил в себя романтические, лирические сцены, которые не отменяли основного комедийного действия, а лишь подчеркивали его. Дж. Паизиелло ставит «Севильский цирюльник» (1782 г.) и «Мельничиху» (1788 г.), Д. Чимароза пишет «Тайный брак» (1792 г.). Это уже не маленькие легкие истории, а развернутые сюжеты, наполненные интригами, сатирой, бытовыми или сказочными сценами. Именно к этому жанру можно причислить всем известную Дж. Россини «Севильский цирюльник» (1816 г.).

Опера-семисерия (итал. *opera semiseria*, буквально — полусерьезная опера) — жанровая разновидность оперы, занимающая промежуточное положение между оперой-серией и оперой-буффа. Этот жанр выделяют для себя музыковеды и знатоки, ибо четкой градации этого жанра нет: по сути, серьезная опера с более легкими вставками или комическая опера с серьезными вставками — это и есть опера-семисерия. К этому жанру относят некоторые оперы А. Скарлатти, Дж. Паизиелло и других композиторов второй половины XVIII-го века. «Дон Жуан» Моцарта иногда также причисляется знатоками к этому жанру. В более современных произведениях влияние этого жанра можно увидеть в операх Дж. Пуччини и П. Масканьи.

Резюмируем. Для упрощения итальянскую оперу можно разделить на две разновидности: классическая опера и комическая, со всеми ее подвидами. И если классическая опера и сейчас исполняется только на оперной сцене, то комическая сильно раздробилась на жанры, и для нас интересно еще одно ее направление, которое мы еще не рассмотрели и которое обычно рассматривается как отдельный жанр.

1.4. Либретто как литературно-драматическая основа оперы

Литературной основой оперы является либретто. Либретто оперы может создавать как сам автор литературного произведения, так и другой писатель. Иногда либретто своих опер создают сами композиторы.

Либретто (по-итальянски «буклет») — текст оперы, оперетты или другого вида музыкального театра. [Ганзбург, 1990]. Он также используется, однако реже, для музыкального произведения, не предназначенного для сцены.

Либретто может быть в стихах или в прозе; это может быть специально разработано для конкретного композитора, или это может обеспечить основу для нескольких; это может быть полностью оригинал или адаптация существующей пьесы или романа.

Написание либретто требует техник, отличных от тех, которые используются для написания литературного произведения. Музыка движется медленнее, чем речь, и оркестр может передавать эмоции, которые необходимо четко обозначить в пьесе. При исполнении сложных приемов и особенного порядка слов аудитория сталкивается со сложностями восприятия, но простые слова и повторения фраз помогают понять суть.

Самые ранние оперы, начиная с 1597 года с оперы Дафне Оттавио Ринуччини, поставленной на музыку Якопо Пери, были придворными развлечениями, и в память о них слова были напечатаны в небольшой книге или «либретто». В 1630-х годах венецианская опера стала публичным зрелищем, и зрители использовали печатные либретто, чтобы следить за драмой на сцене. Ранние французские и итальянские либреттисты считали свои произведения поэтическими драмами, и, как ожидалось, композитор, будет верно относиться к акцентам слов. Тенденция к более тщательной обработке текста развивалась в Венеции, однако и чисто музыкальные требования стали перевешивать строгое подчинение поэзии. Несмотря на повышение роли композитора, полные оперные партитуры редко печатались. Обычно либреттист только видел свое имя в печати [Ганзбург, 1990, с.78-79].

Либреттисты начала 17-го века черпали свои сюжеты из пасторальной драмы 16-го века, которая затрагивала мифологические сюжеты, как, например, в сочинении Алессандро Стриджио (1607), поставленном на музыку Клаудио Монтеверди. В дальнейшем развились другие тенденции. В 1642 году Джан Франческо Бузенелло создал свою «L'incoronazione di Poppea» («Коронация поппеа», музыка Монтеверди) о происшествиях в жизни Нерона, и с этого момента исторические сюжеты становились все более популярными. В то время как они обращались к простым людям путем включения

любовных интриг, которые не должны были отражать исторические факты, исторические либретто, которые изображали великодушных правителей, льстили аристократии, от которой многие оперные центры были финансово зависимы.

Стиль либретто 18-го века был продемонстрирован Пьетро Метастазиио и Апостоло Зено, которые стремились повысить стандарты либретто, изгнав комических персонажей из серьезной оперы и создав возвышенную поэтическую драму. Их возвышенный стиль в конце концов подвергся критике как неестественный и иногда абсурдный. Движение за реформы было наиболее заметно в работах Кристофа Глюка. Раньери Кальзабиги, тесно сотрудничая с Глюком, написал либретто для *Orfeo ed Euridice*; результат, в отличие от современных либретто, поддерживал музыкальные цели Глюка к простоте и глубине.

В конце 18 века либреттисты начали отвлекаться от мифологии и античности. В отличие от серьезной оперы, комическая опера всегда имела дело с предметами из реальной жизни, и именно она стала основой для отражения различных сторон жизни людей (как комических, так и серьезных). Примером такого подхода является либретто Эммануила Шиканедера к опере «Заauberфлоте» Моцарта (1791; «Волшебная флейта»). После Французской революции (1789) популярной стала «Опера спасения» с темой сопротивления тирании, кульминацией которой стала опера «Фиделио» Бетховена по пьесе Жана-Николя Буйи «Леонор».

Романтизм девятнадцатого века поощрял тексты, относящиеся к средневековой истории и легендам сверхъестественного (такие как либретто Фридриха Кинда для «Freischütz» Карла Марии фон Вебера (1821 г. ; Эжен Скрибе - например, *Les Huguenots* (1836). Экзотические сюжеты и темы, взятые из фольклора и региональной культуры, нашли свое отражение в либретто 19-го и 20-го веков, в том числе в произведениях Карела Сабины для «Помолвленной невесты» Бедржиха Сметаны (1866) и «Турандот» Джакомо Пуччини (1926), взятых из восточной басни Карло Гоцци. Спрос на либретто

высокого литературного качества также вырос. Ричард Вагнер написал свои собственные либретто, как и Гектор Берлиоз (например, *Les Troyens*, 1858; Трояны) и такие более поздние композиторы, как Альбан Берг, Леош Яначек, Арнольд Шенберг и Джан Карло Менотти.

Тесное сотрудничество между либреттистом и композитором представило другое решение вопроса о качестве текста. Помимо отношений между Моцартом и Лоренцо да Понте, возможно, лучшим примером успешного партнерства является Уго фон Хофманнсталь и Рихард Штраус, которые сотрудничали в *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), двух версиях *Ariadne auf Naxos* (1912 и 1916), «*Die Frau ohne Schatten*» (1919), «*Die ägyptische Helena*» (1928) и «Арабелла». Среди редких успешных использований устно-драматических текстов – постановка Клодом Дебюсси пьесы Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (1902 г.) и постановка Рихарда Штрауса «Саломея Оскара Уайльда» (1905 г.) [Ганзбург, 2004]. Рост реализма в разговорной драме также повлиял на оперу, в частности, в «Кармен» Жоржа Бизе (1875), основанной на романе Проспера Мериме.

Одним из первых исследователей в области либреттологии был Ульрих Вайсштайн (нем. Ulrich Weisstein), специалист по компаративной литературе и компаративному искусству, который в своих работах много внимания уделял изучению оперы. Его эссе «Либретто как литература» (англ. *The Libretto as Literature*, 1961) было посвящено историческим, культурным и литературным аспектам изучения либретто. По мнению некоторых исследователей, сам термин «либреттология» приобрёл известность благодаря работам Вайсштайна [Самкова, 2017].

Итак, либретто, будучи литературной базой оперы, испытывает влияние не только литературного текста – основы, но и музыкального рисунка произведения. Это взаимовлияние, наряду с культурно-историческим фоном, находит отражение в языковой ткани либретто, и прежде всего в лексических особенностях, к которым мы обратимся в следующих главах нашей работы.

Глава 2. Теоретические основы исследования лексической системы языка

2.1. Лексикология как раздел языкознания.

Понятие о лексике русского языка

Лексикология – раздел языкознания, изучающий словарный состав языка. Словарный состав является наиболее изменчивой частью языка. Любые изменения в жизни народа – носителя языка – находят немедленное отражение в лексике [Фомина, 2003].

Исследования в рамках лексикологии проводятся по следующим направлениям, непосредственно связанным со словарным составом языка:

- проблема слова как основной языковой единицы;
- структура лексики языка;
- функционирование лексических единиц;
- варианты пополнения и развития лексики языка;
- взаимосвязь лексики и внеязыковой действительности.

Проблема слова как основной языковой единицы является предметом изучения общей теории слова, в рамках которой она рассматривается в трёх аспектах: структурном (устанавливаются критерии отдельности и тождества слова), семантическом (анализируется лексическая семантика, то есть соотносённость слова с выражаемым им понятием и обозначаемым им в речи предметом) и функциональном (рассматривается роль слова в структуре и функционировании языка в целом, а также во взаимодействии с единицами других уровней языковой системы). Рассматривая структуру лексики языка, исследователи обращают внимание, во-первых, на отношения между лексическими единицами как элементами системы, а во-вторых, на стратификацию словарного состава, то есть его расслоение на неоднородные слои.

Основными задачами лексикологии являются:

- выяснение связи значения слова с понятием, выделение различных типов значений слов;

- характеристика лексико-семантической системы, т.е. выявление внутренней организации языковых единиц и анализ их связей (семантической структуры слова, специфики различительных семантических признаков, закономерностей его отношений с другими словами и пр.);
- установление различных видов системных отношений, существующих внутри различных групп лексики, определение тех объективных (в т. ч. синтаксических) показателей, которые объединяют слова (в определённых значениях). [Рублева, 2004]

Лексикология исследует стилистическую дифференциацию словарного состава, отдельные тематические и лексико-семантические группировки слов, их соотношение друг с другом и соотношение единиц внутри этих группировок. С точки зрения стилистической дифференциации, слова, во-первых, могут принадлежать к определённым функциональным типам речи. Во-вторых, в языке существует значительное количество слов, которые придают речи «высокий» или «сниженный» характер. Кроме того, в литературный язык входят слова, сохраняющие диалектную окраску, а в художественной литературе (главным образом с целью дополнительной речевой характеристики персонажа) употребляются также жаргонные и сленговые слова и словосочетания.

Исследуя лексику языка в её системных связях, лексикология учитывает, что, будучи обозначениями предметов и явлений внеязыковой действительности, слова, естественно, отражают те связи, которые существуют между предметами и явлениями самой действительности. Вместе с тем слова – это единицы языка и между ними существуют и собственно языковые связи: они объединяются в определённые лексико-семантические группы, в каждом языке по-своему членя те или иные отрезки действительности (например, в русском языке – названия возвышенностей: гора, холм, пригорок, курган, сопка и т.д., глаголы движения: идти, ехать, летать, плыть, ползти и т.д. – не находят полного соответствия в других языках) [Николенко, 2005].

Одной из главных задач лексикологии является выяснение тех семантических противопоставлений, которые существуют между различными словами, в том числе синонимическими и антонимическими; именно противопоставление значений различных слов делает возможным выделение существенных семантических признаков, которыми определяется данное значение слова (напр., общий семантический элемент у слов *гора* и *холм* – «возвышенность», который позволяет их сопоставлять; существенным же дифференциальным признаком для них является признак размера). В лексикологии изучаются также устойчивые сочетания слов, которые представляют собой расчленённые наименования отдельных предметов и явлений действительности и являются эквивалентами слова. Эти сочетания относятся к фразеологии, которая включается в лексикологию как один из ее разделов (некоторыми исследователями, однако, она считается самостоятельным разделом науки о языке).

Таким образом, мы видим, что лексикология, являясь отдельным разделом языкознания, занимается словом как обособленной единицей языка. В самом общем виде лексикология изучает то, как связь между понятиями/предметами выражается с помощью такого инструмента языка, как слово.

2.2. Дифференциация лексики русского языка.

Лексика с точки зрения активного и пассивного запаса.

Лексика практически постоянно пополняется новыми словами, возникновение которых связано с изменениями в обществе, развитием производства, науки и культуры. В то же время в словаре происходит обратный процесс - исчезновение из его состава устаревших слов и значений.

Поскольку в языке наблюдается как консолидация новых слов и значений, так и отход от устаревшего языкового процесса, в языке всегда есть два уровня словарного запаса одновременно:

- активная лексика,
- пассивная лексика.

К **активному** словарному словарю относится весь словарный запас, который используется каждый день в определенной области общения. К **пассивному** словарному языку относятся слова, которые редко используются, еще не стали или перестали быть необходимыми, знакомы в определенной сфере общения, т.е. это:

- слова, которые покидают язык (устаревшие слова),
- слова, которые еще не полностью вошли в общее литературное использование или только появились в нем (неологизмы). [Кузнецова, 1982].

Граница между активным и пассивным словарями в языке а) нечеткая и б) подвижная.

а) Слова, активные в одной области жизни или в одном стиле речи, менее активные или пассивные в других областях жизни и стилях речи. Например, слова, которые являются активными в повседневной жизни, могут быть пассивными в научной или деловой речи и наоборот.

б) Активный словарь единиц при условии соблюдения определенных условий может легко перейти в пассивный резерв.

Необходимо различать активный и пассивный словарный запас у отдельных носителей языка. Активный словарь носителей языка – набор лексических единиц, которые говорящий свободно использует в спонтанной речи. Пассивный словарь носителей языка – набор, понятный носителю языка, но не используемый им в спонтанной речи [Николенко, 2005].

Очевидно, что:

1. активные и пассивные словари конкретного носителя языка существенно отличаются (количественно и качественно) от активных и пассивных словарей языка;
2. активные и пассивные словари разных носителей языка существенно различаются по объему и составу в зависимости от следующих факторов:
 - возраст;
 - уровень образования;
 - сферы деятельности.

2.2.1. Устаревшая лексика

Рассмотрим устаревшие слова. Потеря слова или его значения является результатом длительного процесса архаизации. Слово или значение начинают использоваться реже и переходят от активного словаря к пассивному, а затем постепенно его забывают и исчезают с языка. Устаревшие слова образуют сложную систему. Они неоднородны с точки зрения:

- степени устаревания,
- причины архаизации,
- возможности и характер их использования.

По степени устаревания учёные разделяют некротизмы и устаревшие слова.

Некротизмы – слова, которые в настоящее время совершенно неизвестны рядовым носителям языка. Эти слова даже не входят в пассивный запас языка [Кузнецова, 1982].

Многие слова, которые исчезли из активного словаря литературного языка, активно используются в диалектах. Устаревшие и даже слова, которые покидают этот язык, могут храниться в активном словаре других языков, в первую очередь – в родственных. Слова могут быть сохранены и в неродственных языках, если они были заимствованы.

В зависимости от причин для архаизации, есть два типа устаревших слов:

- историзмы,
- архаизмы.

Историзмы – это слова, которые вышли из активного использования, потому что обозначенные ими объекты или явления исчезли [Кузнецова, 1982]. То есть появление историзмов вызвано неязыковыми причинами: развитием общества, науки, культуры, изменением обычаев и быта людей.

Историзм не имеет синонимов в современном языке и используется, если необходимо, для обозначения исчезнувших реалий:

- боярин, водитель, алтын (3 копейки), кольчуга.

В зависимости от того, целое слово или только его значение, различают 2 типа историзмов [Кузнецова, 1982]:

- лексический (полный),
- семантический (частичный).

Лексические (полные) историзмы – слова (однозначные и многозначные), которые вышли из активного использования в качестве звуковых комплексов вместе со значениями.

Семантические (частичные) историзмы – устаревшие значения многозначных слов активного словаря.

Например:

Булава:

- 1) короткий жезл со сферической тяжелой головой, символ власти военачальника, в старину - ударное оружие;
- 2) гимнастический ручной аппарат в форме бутылки с утолщением на узком конце. [Ожегов, 2012] .

Особый ранг составляют историзмы, которые обозначают реалии, исчезнувшие из жизни носителей данного языка, но имеют отношение к жизни других современных народов и поэтому взаимосвязаны с гексотизмом: канцлер, бургомистр.

Специфика историзмов (экстралингвистический характер) заставляет соответственно описывать их в толковых словарях: в толкование включается т.н. «исторический компонент» — указание на принадлежность к определенному историческому периоду. Например:

Барин. В дореволюционной России: человек из привилегированных классов. [Ожегов, 2012].

Архаизмы (греческий *archaios* ‘древний’) – слова, вытесненные из употребления синонимичными лексическими единицами. [Кузнецова, 1982].

Возможность синонимической замены может служить приметой архаизма (в отличие от историзма). Однако если причины превращения слов в историзмы

совершенно понятны, то выяснить причины появления архаизмов – довольно сложная проблема.

Выделяются следующие разновидности архаизмов:

1) лексические (устаревшее слово): десница (правая рука), бражник (пьяница), доколе (до каких пор), лепота (красота), шелкопер (писака), сеча (битва), ветрило (парус);

2) фонетические (устаревшее произношение): воксал (вокзал), нумера (номера), сторы (шторы), кошмар (кошмар);

3) словообразовательные (устаревшая словообразовательная модель): дружество (дружба), рыбарь (рыбак), балтический (балтийский), италийский (итальянский), башкирец (башкир), музеум (музей);

4) грамматические (устаревшая грамматическая форма): листы (листья), облак (облако), рельса (рельс);

5) семантические (устаревшее значение): классы (уроки), поезд (вереница повозок), возмущаться (бунтовать), дом (заведение) и др.

Семантический архаизм – устаревшее многозначное слово активного словаря, выраженное в современном языке другим словом. Тот факт, что смысл, устаревший для одного звукового комплекса, выражается другим звуковым комплексом, дает основания для различения семантических архаизмов и семантических историзмов.

Архаизмы могут быть использованы только с определенной стилистической целью:

1. воссоздать историческую обстановку и особенности речи эпохи;
2. создать торжественный стиль (например, в журналистике и поэзии).

Процесс архаизации словарного запаса не всегда прост: часто случается, что под влиянием экстралингвистических факторов устаревшие слова возвращаются в активный запас.

- историзмы: указ, министерство, губернатор, мэр.

•архаизмы: таверна (в царской России - низкокачественное питьевое заведение) – в современном молодежном жаргоне – ресторан, кафе, где можно выпить.

2.2.2. Неологизмы

Неологизмы – слова, значения слов или комбинации слов, появившиеся в языке в течение определенного периода и признанные носителями языка как новые. Это слова, которые еще не вошли в активную лексику [Жеребило, 2011].

Наиболее четкую систему параметров-конкретизаторов характеристики новых слов и оснований для их классификации предлагает Н. З. Котелова. По ее мнению, первый и основной определитель понятия «неологизм» – конкретизация по параметру «время». Неологизмы – новые слова по отношению к одному из предшествующих временных периодов, т. е. слова, ранее не существовавшие. Таким образом, первое снятие относительно понятия неологизм – указание точек отсчета во времени и временных соотношений периодов; конкретные точки отсчета обуславливаются степенью обновления словарного состава в определенный период. Второй определитель – конкретизация по параметру «языковое пространство», что связано с изменением состава лексики русского литературного языка в связи с перемещениями слов из одной сферы употребления в другую. Третий определитель относится к терминам «неологизм», «неология»; это конкретизация единиц, оцениваемых со стороны их новизны. Понятие неологизма, согласно внутренней форме и этимологии термина, относится к слову. Термин «неология» может осмысляться и как наука (logos) о новом (neo), в таком случае он будет годиться для обозначения разнообразных новых явлений в языке: новых свойств у старых слов, изменения стилистической окраски; новых форм словоизменения слова, сочетаемости; новых лексико-грамматических функций слов [Котелова, 1975, с. 17]. Четвертый определитель связан с установлением структурных признаков новизны самого слова. Представление о новых словах как о новых, не мотивированных внутренней структурой созвучиях распространено в среде не-

лингвистов (газ, кодак) [Котелова, 1982, с. 54]. Среди вышеназванных параметров критерий времени является частотным в лингвистической литературе. Помимо критерия «время», на наш взгляд, важным признаком является также «языковое пространство», именно эти два признака учитывают подавляющее большинство исследователей, на их основе и формируются определения в разных словарях и учебниках. Таким образом, по мнению Н. З. Котеловой, слово может считаться неологизмом только в том случае, если оно отвечает требованиям, изложенным выше.

Принадлежность слов к неологизму является относительным свойством. Они остаются неологизмами только до тех пор, пока они сохраняют намек на свежесть и необычность. Например, слово космонавт возникло в 1957 году и уже давно не ощущается как новое. Бывает так, что неологизмы, не превращаясь в факты активного словаря, быстро становятся устаревшими словами. Например, целинная почва (возникла в 1954 г.), пейджер.

В развитых языках число неологизмов, записанных в газетах и журналах за один год, исчисляется тысячами. Прежде всего, это слова, созданные из материала первичного языка. Однако они менее заметны, чем заимствования; поэтому часто кажется, что среди неологизмов больше заимствований.

Появление неологизмов объясняется:

- 1) экстралингвистическими причинами: социальная потребность называть все новое;
- 2) внутриязыковыми причинами: тенденции в экономике, унификация, систематические языковые средства, задачи выразительно-эмоциональной, стилистической выразительности.

В зависимости от того, отличается ли старое слово от нового выражения, различаются:

- лексические неологизмы (новые слова),
- семантические неологизмы (новые значения существующих слов),
- фразеологические неологизмы. [Жеребило, 2011].

Неологизмы являются источником обогащения языка писателя, которым он пользуется для усиления точности и выразительности речи. В своем произведении писатель употребляет новое слово, созданное им самим путем сочетания уже существующих слов или каких-либо их частей. Такие слова называются авторскими неологизмами. Они существуют в определенном контексте, например: у А.С. Пушкина найдем непривычное слово «огончарован» или у А.П. Чехова — глагол «окошкодохлилась».

Таким образом, становится очевидным, что возможности лексики русского языка позволяют выразить большое количество значений и оттенков в речи, а также придать речи стилистическую окрашенность. Такое лексическое разнообразие дает широкие возможности в передаче смысла и лексических решений при переводе с другого языка.

2.3. Виды стилистически окрашенной лексики.

Е.Ф. Петрищева выделяет следующие типы стилистически окрашенной лексики:

- 1) лексика, сообщающая о сфере своего употребления;
- 2) лексика, сообщающая об отношении говорящего к предмету речи;
- 3) лексика, характеризующая говорящего. [Петрищева, 1984].

К лексике, сообщающей о сфере своего употребления, относятся слова разговорные и книжные. Разговорно окрашенная лексика характеризует сферу своего употребления как обиходно-бытовую (напр., в значении вводного слова, высыпать ‘появиться толпою’, застрять ‘плотно попасть во что-н. так, что трудно высвободить’, натянуть ‘надеть с усилием, надвинуть что-н.’, примоститься ‘поместиться в неудобном для этого месте’, тетя, чуть и др.).

Книжно окрашенная лексика характеризует сферу своего употребления как возвышающуюся над уровнем бытовой повседневности, напр., возложить, впоследствии, вследствие того, что, вышеназванный, ибо, конфигурация, опознать, потреблять, предварительно, проживать, произрастать, с тем чтобы, супруги, указанный, явление и др.

Второй тип – слова, сообщающие об отношении говорящего к предмету речи. Их можно подразделить на т.н. рассудочно-оценочные слова (обозначающие отрицательные или положительные предметы, действия и вызывающие у адресата речи определенное эмоциональное отношение к объекту высказывания) и эмоционально-оценочные слова (характеризующиеся способностью сообщать адресату речи об эмоциональном состоянии адресанта). В словах последней подгруппы информация об эмоциональном отношении к предмету речи может наслаиваться на рассудочную оценочность (напр., в словах писака, рифмоплет) либо слово может содержать только какой-то один из названных видов оценки.

К рассудочно-эмоциональным относятся такие слова, как безапелляционный, безвозмездный, благоухание, даровой, демонстративный ‘подчеркнутый’, дилетант, зачинщик, коновал ‘врач’, насаждать, наукообразный, обелить ‘оправдать’, обречь, пустяк, рассадник, сговор, слишком, чрезмерно и др. Эмоционально-оценочная лексика, сопровождаемая в словарях стилистическими пометами бран., ирон., шутол., неодобр., пренебр., презрит., укор., торж., ритор.по признаку особого стилистического впечатления, указывает на чувства, которые обычно вызывают предметы или явления, соответствующим образом оцениваемые обществом.

В подгруппе эмоционально-оценочной лексики выделяются слова, держащие отрицательную или положительную эмоциональную оценку предмета речи (напр., верзила, вытворять ‘совершать какие-то отрицательные, нежелательные поступки’, гнусный, миндальничать ‘проявлять излишнюю мягкость’, модничать ‘франтить’, необъятный, прихвостень ‘чей-н. приспешник’, счастливчик) и слова, которые эмоционально возвышают или понижают предмет речи (такие, напр., как вершитель, грядущий, злодеяние, изгнанник, мерещиться, озираться, плюхнуться, стяг, уставиться). Кроме того, к эмоционально-оценочной лексике относятся слова, выражающие фамильярное, ироническое, шутовское, ласковое или снисходительное отношение к предмету речи (напр., баловень, бедняга, благоверный, верхоту-

ра, глупышка, горемыка, допотопный, душещипательный, егоза, заморыш, капризуля, карапуз, мордашка, ребятня). Разновидностью эмоционально-оценочной лексики является и бранная лексика.

Третью группу стилистически окрашенной лексики составляют слова, заключающие в себе характеристику самого говорящего, т.е. слова, которые не содержат в себе информации ни о форме речи, ни о сфере общения, но сообщают сведения о самом говорящем субъекте, в частности – о его принадлежности к определенной категории носителей современного русского литературного языка. Так, например, лексические единицы типа воротиться (ср. вернуться), к примеру (ср. например), нынче (ср. теперь), покуда (ср. пока), сперва (ср. сначала) вызывают впечатление стилистической сниженности, т.к. сферой преимущественного употребления этих слов является обиходно-бытовая речь. Лексемы этого типа характеризуют говорящего либо как представителя интеллигенции с невысоким уровнем образования, либо как выходца из народной среды. В то время как слова впоследствии (ср. потом, после), игнорировать (ср. пренебрегать), импульсивный (ср. порывистый), обитать (ср. жить), полагать (ср. считать, думать), утомление (ср. усталость), утрировать (ср. преувеличивать), экстраординарный (ср. необыкновенный) свойственны главным образом текстам, содержание которых возвышается над уровнем обыденности. Такие слова свидетельствуют о принадлежности говорящего к высокообразованной или потомственной интеллигенции.

При широком понимании стилистической системы литературного языка к стилистически маркированной лексике (в частности – лексике, характеризующей говорящего) относят слова, не входящие в состав современного литературного языка (просторечные, диалектные, жаргонные).

Стилистически окрашенная лексика является незаменимым инструментом передаче чувств и эмоций в таком роде искусства как опера. Прямая речь героев, их характеристика и посыл могут быть отражены с помощью стилистически окрашенной лексики.

2.4. Выводы ко 2 главе.

В данной главе мы рассмотрели лексическую систему языка с точки зрения активного и пассивного словаря, а также рассмотрели стилистически окрашенную лексику. Общим выводом к данной главе является понимание того, что лексические возможности языка могут помочь выразить различные оттенки смысла в различных родах искусства, в том числе в создании либретто. Кроме того, лексическое разнообразие русского языка при грамотном употреблении может быть использовано для передачи лексических решений другого языка, а именно в переводах.

Знание лексикологии помогает создателям либретто систематически и последовательно раскрывать особенности слов иностранного языка по сравнению со словами родного. Например, указывать расхождения в системе значений, различную сочетаемость соответствующих слов, различие в морфологической структуре, показывать особенности употребления синонимов, давать их стилистическую характеристику, показывать сходство и различие в форме и значении интернациональных слов. Все это помогает избежать буквализма в переводе и создавать правильное восприятие оперы как цельного произведения.

Глава 3. Анализ лексических особенностей русскоязычных текстов либретто итальянских опер

3.1. Лексическая проблема точности перевода ремарок на русский язык

Ремарки в большинстве случаев представляют собой авторский комментарий к происходящему на сцене. Ремарки описывают положение предметов, персонажей на сцене, обстановку и интерьер или же содержат комментарий к репликам актеров, указание на эмоции во время произнесения реплики, описание жестов и движений.

Ремарка представляет собой прозаический текст и требует максимально точного перевода, не допускающего двойственной смысловой интерпретации. При этом возможно несовпадение грамматического оформления конструкции из-за различия языков. Приведем примеры.

1. Оригинальный текст: «Un gruppo di dame e cavalieri attraversano la sala». (Риголетто, Верди)

Перевод: «Группа кавалеров и дам проходит по сцене».

Глагол *attraversare* имеет значение «пересекать, переходить, переезжать». [Большой итальянско-русский словарь].

Глагол «проходить» недостаточно точно передает данное действие, но в целом можно сказать, что в данной ремарке переводчик максимально точно передает на русский язык исходный текст ремарки, практически не изменяя смысловую и грамматическую структуру высказывания.

2. Оригинальный текст: «Osservando Adina, che legge». (Любовный Напиток, Доницетти)

Перевод: «Смотрит на Адину, которая продолжает читать».

Отличия перевода от оригинального текста в данном случае могут также показаться незначительными, касающимися только грамматики и не меняющими смысл исходного текста. Тем не менее в переводе присутствует дополнительный смысл. Исходную фразу скорее можно перевести как «Смотрит на Адину, которая читает» или же «Смотрит на читающую Адину». Во втором варианте перевода меняется грамматическая форма используемого гла-

гола (используется особая глагольная форма – действительное причастие, которое добавляет значение признака). Так как первый вариант звучит менее благозвучно, а второй предполагает изменение глагольной формы на причастную, автор текста переводной ремарки решил добавить в конструкцию глагол со значением продолжения действия, тем самым добавив оттенок смысла (способ глагольного действия). Дополнительный смысл отражает суть абзаца, ведь Адина именно «продолжает» читать, не замечая, как Неморино любит ее издали.

Говоря об изменениях грамматической формы глагола и соответственно грамматической семантики в переводах, стоит упомянуть о том, что русский язык и итальянский язык являются языками из разных групп (итальянский является аналитическим, русский – синтетическим языком). И хотя многие глагольные формы можно перевести практически дословно, не всегда это уместно в художественном переводе. Именно поэтому зачастую так тяжело передать в переводе мысль, не меняя грамматической формы или не добавляя слов. Так, в нашем втором примере итальянское «Osservando» меняется на «смотрит».

При анализе реплик персонажей важное значение в переводе имеет понимание и грамотная интерпретация культурно-социального контекста и личности персонажа. В этом случае, именно выбор лексики может сыграть ключевое значение. В следующем параграфе мы рассмотрим использование устаревшей лексики в текстах русскоязычных переводов либретто.

3.2. Употребление устаревшей лексики в текстах либретто

В ходе анализа трех либретто на итальянском языке и их русскоязычных переводов было выделено несколько групп архаизмов, которые в значительной мере используются в русскоязычных переводах.

1) Словообразовательные архаизмы

1. Примеры из оперы «Риголетто»: слилися, клянуса, сокрыли, нанесть.

В глаголах слилися, клянуса используется устаревший постфикс –ся:

Ближих, друзей и отчизну?

Бог, семья и отчизна

слилися воедино лишь в тебе одной! (Риголетто)

В следующем примере употребляется устаревшая форма сокрыть - сокрою, сокроешь, сов., кого-что (книжн. устар. офиц. или поэт.). Скрыть, утаить. [Толковый словарь Ушакова].

Ах! Так все вы против меня идете!..

Все вы против меня!..

Ах! Ну вот, я плачу...

Марулло, синьор мой,

ты один их добрей и чище душою,

ты мне скажешь, куда ее вы скрыли?

Марулло, скажи мне!

Ты скажи, где ее вы **сокрыли**,

ведь там? Угадал я?

Ведь там, не ошибся?

Ведь там?.. Отвечайте!

Молчишь ты! Ну что ж!

Еще один пример – с использованием устаревшей формы инфинитива нанести:

«Старик полоумный! Как смел ты явиться

и дерзкою речью смутить нам веселье?

Какой злобный гений тебя надоумил?

Иди! И за участь свою опасайся!

Ты смел властелину **нанести** оскорбленье,

и час наступил для тебя роковой,

час настал твой роковой!»

2. Примеры из оперы «Любовный напиток»:

В тексте либретто данной оперы употребляется устаревшая грамматическая форма инфинитива занемочь.

Занемочь - сов. устар. Почувствовать недомогание; заболеть. [Малый академический словарь]:

Опять та же жалобная песня!
Всё те же вздохи!
Ты бы лучше ехал в город:
твой дядя **занемог** и, говорят, опасно.

2.Лексические архаизмы.

1. Примеры из оперы «Риголетто»: докучный, ужели, чаруя, мщенье, уврачевать, барыш.

Докучный - (устар.). Наводящий скуку, докучливый. [Толковый словарь Ушакова]

Он, пожалуй, меня этим обяжет!
Та иль эта — я не разбираю:
все они красотою, как звездочки, блещут!
Мое сердце любовью трепещет,
но не знает докучных цепей.
Ласки милой для нас утешенье,
повторенье наскучит подчас;
да, — я сегодня одной очарован,
но... что ж делать?.. я завтра то же скажу о другой,
быть может, завтра то же скажу о другой!
Уверенья **докучны** бывают;
нам всегда постоянство любовь убивает.
И почаще пускай вспоминают все:
где нет свободы, быть не может любви!
Я смеюсь над ревнивцем влюбленным,

и мне жалок вздыхатель плачевный,
ах, если б мне вдруг полюбилась красotka,
то сам Аргус, то сам Аргус не усмотрит за ней...

О нет, сам Аргус не усмотрит за ней.

Ужели - и ужель, частица (устар.). То же, что неужели (в 1 знач.). [Ожегов, 2012]:

Вы бал мой украшали,
своею красотою сердца все пленили,
своею красою сердца все пленяли.
Клянусь, что я первый поклонник ваш страст-
ный.

Ужели так долго страдаю напрасно?

Чаровать - кого-что. Колдовать, наводить чары на кого-что-н. (устар.). [Тол-
ковый словарь русского языка Ушакова]:

Огнем своих речей томит, **чаруя**,
ответ мечте моей в них нахожу я!

Мщенье - Действие по гл. мстить (устар.). [Толковый словарь русского языка
Ушакова]:

Тише, тише, уж близок час **мщенья!**
Недостойн он снисхождения.
И пусть тот, кто над нами смеялся,
будет всеми осмеян кругом.
Если только похитим красотку,
посмеется весь двор над шутком.
Тише, тише, не шумите,
если только похитим красотку,
посмеется весь двор над шутком.
И пусть он, кто так над нами вечно злобно
насмехался,
будет нами осмеян кругом.

Тише, тише, не шумите,
чтобы он не догадался!
Тише, без шума, тихо, осторожно
мы красотку унесем!

Уврачевать - устар. 1. Вылечить, излечить; исцелить. || Облегчить чьи-либо физические страдания. 2. перен. Облегчить чьи-либо душевные страдания; успокоить. [Толковый словарь Ефремовой]:

О, красотка молодая,
я твой раб, на все готовый,
ты одним, одним своим лишь словом
можешь боль души моей **уврачевать!**
Сердце бьется страстью знойной,
и волненья не сдержатъ.
Ты одним, одним своим лишь словом
можешь боль души моей **уврачевать!**

Барыш - устар. Прибыль, получаемая при различных торговых сделках или перепродаже. [Малый академический словарь]:

Ну, это не много, барыш не велик.

2.Примеры из оперы «Богема»: цирюльня, гризетка.

Цирюльня - 1. Заведение, где работает цирюльник (стар.). 2. То же, что парикмахерская (устар.). [Ожегов, 2012].

Гризетка - гризетки, ж. (фр. grisette) (устар.). Молодая девушка (швея, хористка, мастерица и т. п.) легких нравов (в романах, комедиях из французской жизни). [Толковый словарь русского языка Ушакова].

Шонар

Ах, чёрт возьми, вы словно все оглохли!
(Загораживает от них еду.)
Обедать дома? Нет!
Ну-ка, вниманье важного столь собранья:

нынче, в сочельник, весь Париж пирует.
Запасы эти нам позже пригодятся.
Лучше в квартал Латинский мы пойдём,
там люди пьют, едят и веселятся.
Все парижане отдыхают, кругом еда благоухает!
Там все **гризетки** веселы, беспечны.

2. Примеры из оперы «Любовный напиток»: чародей, очи, краса.
Чародей - (устар. и книжн.). То же, что волшебник. [Ожегов, 2012].
Адина

(Читает.)

«Жестокою Изотту любил красавец Тристано
без всякой надежды обладать ею когда-либо,
и вдруг ему пришло в голову обратиться к
мудрецу-**чародею**, который дал ему сосуд,
полный какого-то любовного эликсира,
и силою этого напитка красавица Изотта
лишилась возможности избегать долее Триста-
на».

Очи - в единственном числе – око, средний род. Устаревший синоним слова
«глаза». [Ожегов, 2012]:

Идём, моя красавица Венера...
Но что это за облако набежало
на ваши нежные **очи**?

Отрада – ж. утеха, услада, утешенье, успокоенье, наслажденье; на чем или
чем душу отводят, что покоит, услаждает, облегчает бремя, скорбь. [Даль,
Толковый словарь живого великорусского языка]:

Какая **отрада** для жнеца отдохнуть
и перевести дух под этим вязом,
когда солнце печёт наиболее
знойными своими лучами.

Тень и текущие эти струи умеряют
сильный полуденный жар, но
жгучее пламя любви не могут
умерить ни тень, ни ручей.
Счастлив тот жнец, который сумел
себя предохранить от него!

3. Семантические архаизмы (устаревшее значение):

1. Примеры из оперы «Риголетто»: покой (комната), пришелец (чужак).

Покой - устар. Жилая комната в доме. [Ефремова, Новый словарь русского языка. Толково- словообразовательный]:

Борса, Марулло, Чепрано и придворные

Вон в том **покое** помещена!

Пришелец – устар. тот, кто недавно впервые пришёл, прибыл куда-либо.
[Национальный корпус русского языка]:

Маддалена

Сильно стучатся, судьба помогает!
Того, кто мне дорог, спасти я хочу!
Впусти **пришельца!** Впусти **пришельца!**
Судьба помогает!
Того, кто мне дорог, я спасти хочу,
да, я спасти хочу!

2. Пример из оперы «Любовный напиток»: брань (война)

Брань - устар. Война, битва. [Ефремова, Новый словарь русского языка. Толково- словообразовательный]:

Белькоре

Вижу ясно на этом личике, что я произвёл брешь
в твоём сердце. Это меня не удивляет: я любезен,
я сержант, а нет ни одной красавицы, которая
устояла бы при виде каски; сама прародительница
любви отдалась Марсу, богу **брани**.

4. Историзмы.

1.Примеры из оперы «Риголетто»: герцог, вельможа, сударь, скуди(о)¹, знатен.

Герцог – титул высшего дворянства или владетельных князей в Западной Европе герцог титул лицо, имеющее этот титул. [Ожегов, 2012].

Вельможа – (книжн. устар.). знатный, родовитый и богатый сановник; важный и знатный человек (теперь преимущ. с оттенком иронии). [Толковый словарь Ушакова].

Сударь – (устар.). Форма вежливого, учтвого, иногда ирон.обращения, господин (в 4 знач.). П ж. сударыня, -и. [Ожегов, 2012].

Скуди – Старинная серебряная монета в Италии. [Ефремова, Толковый словарь русского языка].

Знатный - Принадлежащий к знати (см. знать 2; истор.). [Толковый словарь Ушакова].

Джилльда

Я не желала бы, чтоб он был знатен;
его и бедным я любила б искренно и нежно!
Лишь по тебе одном сердце страдает, —
и днем, и ночью уста шепчут: «Люблю!..»

2.Примеры из оперы «Богема»: гарсон, улан, кубок.

Гарсон – (франц. *garçon* - мальчик). 1) половой, слуга в трактирах, ресторанах, кондитерских и проч. 2) холостой человек. [Чудинов, Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, 1910].

Улан – В царской и некоторых иностранных армиях: военный из вооружённых пиками частей так наз. лёгкой кавалерии. [Толковый словарь Ушакова].

Кубок - Старинный сосуд для питья вина. [Малый академический словарь русского языка].

¹ название исторической монеты и денежной единицы ряда итальянских государств Средневековья и Нового времени.

3.Примеры из оперы «Любовный напиток»: маркиз, вельможа, бал, дукаты.

Маркиз – В Западной Европе: дворянский титул, средний между графом и герцогом, а также лицо, носящее этот титул.

Вельможа – Устар. Знатный и богатый сановник. [Евгеньева, Словарь русского языка, 1999].

Бал – Большой танцевальный вечер. [Ожегов, 2012].

Дукаты – дуката, м. (ит. ducato) (истор.). Старинная золотая венецианская монета. [Толковый словарь Ушакова].

Как показал анализ, использование архаизмов может иметь различные цели. Архаизмы исторические (историзмы) чаще всего являются дословным переводом и отражают явление, давно исчезнувшее из нашего обихода. Это делается с целью создания исторической обстановки и передачи исторических реалий, существовавших в описываемый исторический период. Практически с той же художественной целью употребляются в текстах либретто и различные группы архаизмов (словообразовательные, лексические, грамматические и семантические). Они используются как стилистический прием с целью передать дух времени или манеру общения героев.

Таким образом, анализ русскоязычных текстов либретто итальянских опер показал, что в них активно используются различные группы архаизмов и историзмы с определенными стилистическими целями – передать колорит эпохи, охарактеризовать стиль общения героев, описать в деталях обстановку, в которой разворачивается сюжет оперы.

3.3. Стилистически окрашенная лексика в текстах либретто

Стилистически окрашенная лексика широко употребляется в прямой речи персонажей любых литературных произведений, в том числе в тексте оперы, чтобы отразить чувства и эмоции персонажей оперы. Приведем примеры.

1. Оригинальный текст:

«O tu che la festa audace hai turbato
da un genio d'inferno qui fosti guidato;
è vano ogni detto, di qua t'allontana,
va, trema, o vegliardo, dell'ira sovrana, есс.» (Риголетто, Верди)

Перевод:

«Старик полоумный! Как смел ты явиться
и дерзкою речью смутить нам веселье?
Какой злобный гений тебя надоумил?
Иди! И за участь свою опасайся!
Ты смел властелину нанести оскорбленье,
и час наступил для тебя роковой,
час настал твой роковой!»

В этом примере автор либретто использует большое количество слов с высокой, торжественной стилистической окрашенностью (роковой, участь, дерзкой речью, смутить и др.), придающих тексту трагичную стилистическую тональность, поскольку речь в данном фрагменте идет о Монтероне, который защищая честь дочери, в пылу насыпает проклятия на Герцога и его придворного шута. Использование высокой лексики придает моменту значимости и привлекает внимание слушателя. Именно этот момент является завязкой произведения.

При этом автор использует и сниженное разговорное слово (полоумный старик) для выражения резко отрицательной оценки данного персонажа (Монтероне), передающей негативные эмоции остальных участников действия по отношению к его проклятиям, произнесенным на балу.

В этих строках мы также можем увидеть, как в переводе меняется выражение «гений ада» на «злобный гений», и таким образом автор русскоязычного либретто привносит в текст несколько иную стилистическую окраску.

Злой гений – о человеке, оказывающем на кого-л. дурное влияние, причиняющем кому-л. зло, вред. [Словарь русского языка, под ред. А. П. Евгеньевой, 1984].

Гений ада звучит жестче и предполагает мистическое происхождение слов Монтероне (что может даже являться некой отсылкой к дальнейшим событиям, а именно свершению проклятия), однако в русском языке есть устойчивое выражение «злой гений» и использование именно этого словосочетания видится вполне оправданным, так как выражение, использованное в оригинале, практически не видоизменяется и остается слово «гений».

В следующем примере, взятом из того же либретто, мы видим несколько иное использование стилистически окрашенной лексики.

Оригинальный текст: «Sii maledetto! E tu serpente!» (Риголетто, Верди)

Перевод: «А ты, ехидна, ты здесь над горем отца посмеялся... Проклят будь небом!»

В этом отрывке сразу две лексических единицы привлекают наше внимание. Во-первых, в переводе проклятие, высказанное Монтероне в адрес Риголетто, усиливается добавлением слова «небом». В данном случае сложно сказать, какую цель преследовал переводчик, однако стоит заметить, что без данного добавления проклятие бы звучало менее торжественно и грозно.

Что же касается слова «serpente» (змея, змей, змий) [Большой итальянско-русский словарь], здесь переводчик использовал разговорное слово «ехидна», которое по словарю С.И. Ожегова означает злого язвительного и коварного человека [Ожегов, 2012]. Смысл сохраняется, так как и итальянский и русский варианты могут использоваться в качестве ругательства.

Само же происхождение данного слова имеет греческие корни, так как в греческой мифологии чудовище – полудева-полузмея, породившая от Тифона Сфинкса, Цербера и химеру. В данном случае к «змеиному» значению добавляется отсылка к греческой мифологии, чего нет в оригинальном тексте.

3. Рассмотрим другие примеры использования стилистически окрашенной лексики в эмоциональных репликах персонажей оперного произведения.

Оригинальный текст:

«Nel paese che ho girato
più d'un gonzo ho ritrovato,
ma un eguale in verità
non ve n'è, non se ne dà». (Любовный напиток)

Перевод:

«В государствах, где я перебивал,
мне попадались дураки, но подобного
этому, поистине, не существует, таких
не производят».

Слово «gonzo» в данном случае является стилистически сниженной лексикой и в русском переводе использован близкий аналог – слово «дурак», которое в толковых словарях русского языка имеет стилистическую помету как бранное. Дурак - 1. Глупый человек, глупец. Дурак дураком (очень глуп). Век живи, век учись — дураком умрёшь (поговорка о бесконечных возможностях учиться, узнавать новое). Ну ид. же ты! (бранное). [Ожегов, 2012].

Слово gonzo довольно редко используется и обозначает скорее «доверчивого» человека, эдакого «простофилю». Gonzo - 1. agg глупый 2. m простофиля, глупец. [Большой итальяно-русский словарь]. Именно это значение ярко отражает отношение Дулькамары к Неморино. Слово «дурак», возможно, в данном контексте недостаточно стилистически окрашено. Однако для усиления эффекта в русском переводе используется дополнительно фраза «таких не производят», что добавляет комичности. Далее Белькоре уже употребляет слово «Простофиля» вместо «дурак».

«Чему смеётся этот простофиля?

Я его отделаю, если он отсюда не уберётся».

Простофиля - (просторечное). Глуповатый, малосообразительный человек, разиня. [Ожегов, 2012].

Кроме вышеупомянутых слов «простофиля» и «дурак», в либретто на русском языке можно найти следующие стилистические окрашенные слова, употребляемые по отношению к Неморино: мартышка, простачок, неуч, шут. Мартышка не имеет словарного значения, подходящего к данному контексту, однако можно привести слово обезьяна в качестве близкого по значению. Обезьяна - Употр., как бранное слово (разг. фам.). – Ах ты, обезьяна! Ты у кого спросился-то? А. Островский. [Ожегов, 2012]. В контексте либретто это слово употребляется в переносном (метафорическом) значении для иронического осмеяния героя.

Простачок - Ласкат.-пренебр. к простак в 1 знач. Прикинулся простачком. Вы... в арифметике очень уж сильны, хоть и представляетесь простачком. Достоевский. [Толковый словарь русского языка Ушакова].

Продолжая тематику словесных оскорблений, приведем следующий пример из прямой речи Риголетто (Риголетто, Верди):

«Эти двери, кровопийцы, кровопийцы,
откройте сейчас эти двери,
откройте, откройте!»

Кровопийца - Жестокий человек, безжалостный эксплуататор. [Толковый словарь русского языка Ушакова].

Иная группа стилистически окрашенной лексики относится к выражению ситуации заигрывания и созданию соответствующей тональности речи. Особенно часто такая лексика используется в опере Риголетто.

Пример 1: «Оставьте, не шалите».

Шалить - Своевольничать, поступать противозаконно. [Ожегов, 2012]. Однако в данном контексте это слово употребляется в контекстуальном значении «не заигрывайте».

Пример 2: «Будь поговорчивей и не томи напрасно!».

Посговорчивей – прилагательное сравнительной степени, употребляется в значении усиления. Образовано от сговорчивый - Такой, с к-рым легко сговориться (во 2 знач.), покладистый. [Ожегов, 2012].

В данных примерах используются слова, которые вносят в текст усиление и конфликт интересов. Выбраны слова, которые лишь контекстуально имеют намек на романтическую связь.

Или следующий пример из оперы «Богема» Пуччини, в котором используются разговорные и просторечные слова:

«Это факт. Вы за кем волочились? Ну-ка!»

«Плутиска!»

«Проказник!»

«Известный волокита!»

Волочиться - то же, что ухаживать (во 2 знач.) (просторечное). [Ожегов, 2012].

Проказник - (разговорное). Тот, кто проказничает, шалит. [Ожегов, 2012].

Плутиска - (разг. фам.). Уменьш.-ласкат. к плут во 2 знач.; хитрец, обманщик. [Толковый словарь русского языка Ушакова].

В том же произведении мы видим еще один прием, придающий словам разговорную и эмоционально-экспрессивную стилистическую окрашенность, а именно использование уменьшительно-ласкательных форм, когда речь идет о любовных интригах и предпочтениях насчет женского пола.

«Прежде я робок был, надо теперь восполнить...

Теперь не зеваю и, красотку встретив, тотчас за ней...

Мне нравятся толстушки, только не очень,

щёчки и ручки чтоб были в меру; худых и тощих вовсе не терплю.

От сухопарых бегу всегда я, привычка уж такая.

Мук немало с одной сухопарой женою...» (Богема, Пуччини)

«Порочный старикашка, убирайся!» (Богема, Пуччини)

Толстушки, старикашка, щечки, ручки, плутишка – уменьшительно-ласкательные формы слов используются с определенной целью – показать низменность человеческих страстей.

Интересными являются также примеры стилистически окрашенной лексики, в которых русское слово происходит от итальянского и практически полностью совпадает по значению. Пример такой лексики: «шарлатан», происходящее от *ciarlare* (болтать).

Таким образом, мы видим, что стилистически окрашенная лексика, функционирующая в текстах оперных либретто, является исключительно важным художественным средством. Такая лексика помогает создать правильный настрой у слушателя. В зависимости от использованной лексики – высокопарной или сниженной, разговорной или лексики, отсылающей к религии или искусству, – можно придать либо значимости моменту, либо же, наоборот, подчеркнуть низменность и ничтожность героев, их мыслей и действий. Так как нет возможности применить в оперном произведении длинные авторские ремарки, характер и настроение героев передаются в том числе и через выбор лексики в их речевых партиях (а также через голос и пантомиму).

Кроме стилистически окрашенной лексики, для выражения эмоционально-экспрессивных оттенков значения и придания тексту оценочных коннотаций в текстах либретто активно используются устойчивые выражения и шутки, которые также являются трудными для перевода в любых литературных произведениях, а в особенности в опере, где наблюдается тесная взаимосвязь текста и музыки.

3.4. Использование в текстах либретто фразеологизмов, юмористических выражений и особенности их перевода

Сложной задачей является также перевод юмористических пассажей и устойчивых выражений с итальянского языка на русский. В операх встречаются как моменты, где юмор «интернационален» и поэтому не появляется

проблем с переводом, так и эпизоды, которые основаны на обыгрывании культурных реалий страны или речи представителей социальных прослоек того времени, игре слов или нетрадиционной грамматике, присущей языку текста оригинала. В этом случае очень важно соблюсти баланс между дословностью перевода и сохранением художественных качеств текста оригинала.

Для примера мы взяли фрагменты из либретто к опере «Богема» Пуччини.

Оригинальный текст: «Aspetta... sacrificiam la sedia!»

Перевод: «Постой-ка... Стул принесём мы в жертву».

В русском переводе употребляется фразеологизм «принести в жертву», что означает (книжн.) — перен. пожертвовать чем-н. [Толковый словарь русского языка Ушакова]. В данном случае перевод дословный и значение (и комическое и прямое значение выражения) полностью сохраняется. Однако употребляется данное книжное по своей стилистической окрашенности выражение в сочетании со словом «стул», что создает комический эффект. В данном случае шутка оказалось вполне интернациональной и перевод является буквальным, хотя и на первый взгляд кажется, что выражения разные.

2. Следующий пример очень интересен с точки зрения техники перевода.

Оригинальный текст:

«No, in cener la carta si sfaldi

e l'estro rivoli ai suoi cieli.

(con importanza)

Al secol gran danno minaccia...

E Roma in periglio». («Богема», Пуччини)

Перевод:

«Нет, в огонь превратится бумага, в трубу полетит вдохновенье.

Шедевра лишится потомство, — несчастные люди!»

Здесь автор перевода подобрал максимально близкое по значению выражение «полететь в трубу», близкое устойчивому выражению «вылететь в тру-

бу». Здесь можно наблюдать игру двух смыслов: прямого и переносного, наведенного фразеологизмом «вылететь в трубу».

Вылететь в трубу (разг. шутя.) обанкротиться, сделаться несостоятельным.

[Фразеологический словарь русского языка].

Однако перевод данного выражения далек от оригинала, так как выражение, использованное в оригинальном тексте «e l'estro rivoli ai suoi cieli», не существует в русском языке. В итальянском варианте использовано слово «талант», и улетает он в небо.

Также автор русской версии не использовал отсылку к Риму и совершенно иначе, нежели в оригинале, передал значение фразы «Al secol gran danno minaccia...». (Веку большой урон грозит!) При этом в русском либретто сохраняется несколько возвышенный тон благодаря использованию слова «шедевр». Кроме того, сохраняется обратный порядок слов.

4. Следующий пример снова демонстрирует технику перевода, при которой в русском тексте пропадает географическая отсылка.

Оригинальный текст: «Bruciamo il Mar Rosso?» («Богема», Пуччини)

Перевод: «Сожжём это море?!»

В русском переводе отсутствует уточнение, что море именно Красное. Возможно, это сделано с целью не перегружать русского зрителя несколько двусмысленной отсылкой, ведь речь идет об изображении на картине (персонажи хотели использовать картину в качестве горючего материала), которую вряд ли можно разглядеть с большого расстояния.

5. Следующий пример является наиболее красноречивым с точки зрения использования стилистически окрашенной лексики.

Оригинальный текст:

«Così non è sempre? che nuove scoperte!

Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,

battaglie, conviti, ben tutto gli sta.

Or della Contessa l'assedio egli avanza,

e intanto il marito fremendo ne va».

Перевод:

«А разве не всегда так? Вот новые вести!

Красоткам и картам он предан исправно.

Зато и в сраженьях покажет себя:

осаду графини предпринял серьезно

и мужу сумеет наставить рога!»

В данном отрывке использовано выражение «наставить рога» при том, что в итальянском оригинале нет уверенности в успехе «осады графини» и лишь говорится, что «муж дрожит (в страхе)». Автор русского перевода решил пренебречь точностью перевода для того чтобы показать характер Риголетто и подчеркнуть налет грубости в его словах.

Наставить рога - 1) изменить мужу. — Разорит господина-мужа, либо, извините, хуже того, наставит ему рога. Данилевский, Семейная старина; 2) стать любовником чьей-л. жены. [Толковый словарь русского языка Ушакова].

Таким образом, рассмотрев использование в текстах либретто стилистически окрашенной лексики и фразеологизмов, мы увидели, что стилистически окрашенная лексика помогает авторам либретто передать большое количество значений и стилистическую тональность текста. Высокая лексика может придать моменту торжественности и в вышеупомянутом варианте использовалась в завязке драмы. Сниженная лексика, разговорная или бранная помогает дать оценочное суждение действиям персонажей, их страстям и характеру. Бранные слова характеризуют героев и помогают показать конфликт интересов. Как показал анализ, функциональные особенности использования стилистически окрашенной лексики в текстах либретто в большей степени обусловлены жанровыми характеристиками оперы.

Выводы к 3 главе

Рассмотрев различные лексические приемы, используемые в русскоязычных текстах либретто итальянских опер, мы пришли к выводу, что лексика, используемая в переводных текстах, имеет большое значение. Устаревшие слова помогают создать историческую обстановку и охарактеризовать речевые особенности героев и их происхождение. Архаизмы исторические (историзмы) чаще всего являются дословным переводом и отражают явление, давно исчезнувшее из нашего обихода. Это делается с целью создания исторической обстановки и передачи исторических реалий, существовавших в описываемый исторический период. Практически с той же художественной целью употребляются в текстах либретто и различные группы архаизмов (словообразовательные, лексические, грамматические и семантические). Они используются как стилистический прием с целью передать дух времени или манеру общения героев.

Стилистически окрашенная лексика помогает слушателю понять характеры героев и оценить их поступки. Мы увидели, что стилистически окрашенная лексика помогает авторам либретто передать большое количество значений и стилистическую тональность текста. Высокая лексика может придать моменту торжественности и в вышеупомянутом варианте использовалась в завязке драмы. Сниженная лексика, разговорная или бранная помогает дать оценочное суждение действиям персонажей, их страстям и характеру. Бранные слова характеризуют героев и помогают показать конфликт интересов. Как показал анализ, функциональные особенности использования стилистически окрашенной лексики в текстах либретто в большей степени обусловлены жанровыми характеристиками оперы.

Сложность создания русскоязычных либретто заключается в необходимости подобрать вариант наиболее близкий к оригиналу по всем оттенкам значений, вложенных в него. Практически во всех разобранных примерах мы наблюдаем невероятное мастерство переводчиков, которые смогли сохранить

жанровую особенность либретто, а именно необходимость передать тонкие оттенки значений через слова и их формы.

Выбор лексики также зависит от разновидности оперы. В разобранных примерах либретто видно, что в опере Буффа («Любовный напиток», «Риголетто»), где присутствует насмешка, широко используются особые пласты стилистически окрашенной лексики – разговорные и бранные слова. В либретто оперы «Богема», относящейся к опере –серия, автор текста либретто использует большое количество слов с высокой, торжественной стилистической окрашенностью, придающих тексту трагичную стилистическую тональность.

Заключение

В данной работе был проведен анализ лексических особенностей русскоязычных текстов либретто итальянских опер. В качестве примеров были рассмотрены либретто следующих опер: «Любовный напиток» Доницетти, «Риголетто» Верди и «Богема» Пуччини.

Либретто, будучи литературной базой оперы, испытывает влияние не только литературного текста – основы, но и музыкального рисунка произведения. Это взаимовлияние, наряду с культурно-историческим фоном, находит отражение в языковой ткани либретто, и прежде всего в лексических особенностях, и формирует жанровую специфику либретто, что дает нам основания считать либретто самостоятельным литературным произведением.

Лексические возможности языка могут помочь выразить различные оттенки смысла в различных родах искусства, в том числе в создании либретто. Кроме того, лексическое разнообразие русского языка при грамотном использовании может быть использовано для передачи лексических решений другого языка, а именно в переводах. Знание лексикологии помогает создателям либретто систематически и последовательно раскрывать особенности слов иностранного языка по сравнению со словами родного. Например, указывать расхождения в системе значений, различную сочетаемость соответствующих слов, различие в морфологической структуре, показывать особенности употребления синонимов, давать их стилистическую характеристику, показывать сходство и различие в форме и значении интернациональных слов. Все это помогает избежать буквализма в переводе и создавать правильное восприятие оперы как цельного произведения.

В 3 главе мы проанализировали особенности выбора лексики в русскоязычных переводах либретто данных опер, подробно остановившись на устаревшей лексике и стилистически окрашенной лексике. Были сделаны выводы об особенностях перевода юмористических эпизодов и устойчивых выражений, а также определена разница между переводом ремарок и прямой речи.

В результате анализа мы пришли к выводу, что зачастую художественный перевод предполагает изменение грамматической формы слова, однако в случае если в русском языке присутствует выражение, практически полностью совпадающее по форме с итальянским выражением, но немного отличающееся по смыслу, переводчик предпочитает форму содержанию и передает необходимый смысловой оттенок в другой строчке. Такое решение может быть связано с нежеланием менять музыкальный ритм и попыткой сохранить рифму и слог.

Исследование показало, что употребление стилистически окрашенной лексики является приемом, присущим оперным произведениям в значительной степени, так как размер авторских ремарок ограничен и практически всю информацию о персонажах зритель получает из их прямой речи. Мы увидели, что стилистически окрашенная лексика помогает авторам либретто передать большое количество значений и стилистическую тональность текста. Высокая лексика может придать моменту торжественности, а сниженная лексика (разговорная или бранная) помогает дать оценочное суждение действиям персонажей, их страстям и характеру. Бранные слова характеризуют героев и помогают показать конфликт интересов. Как показал анализ, функциональные особенности использования стилистически окрашенной лексики в текстах либретто в большей степени обусловлены жанровыми характеристиками оперы.

Устаревшая лексика также является часто используемым языковым средством. Наряду с историзмами, можно найти большое количество архаизмов, не имеющих дословного перевода на итальянский язык. Данная лексика, также как и стилистически окрашенная, используется для придания атмосферы, а также для речевой характеристики персонажа. Архаизмы исторические (историзмы) чаще всего являются дословным переводом и отражают явление, давно исчезнувшее из нашего обихода. Это делается с целью создания исторической обстановки и передачи исторических реалий, существовавших в описываемый исторический период. Практически с той же художественной

целью употребляются в текстах либретто и различные группы архаизмов (словообразовательные, лексические, грамматические и семантические). Они используются как стилистический прием с целью передать дух времени или манеру общения героев.

В целом мы пришли к выводу, что выбор того или иного разряда лексики для отражения в тексте либретто в большой степени зависит от жанровой разновидности оперы. В разобранных примерах либретто видно, что в опере Буффа («Любовный напиток», «Риголетто»), где присутствует насмешка, широко используются особые пласты стилистически окрашенной лексики – разговорные и бранные слова. В либретто оперы «Богема», относящейся к опере-сериа, либреттист использует большое количество слов с высокой, торжественной лексикой, придающих тексту трагичную стилистическую тональность.

Библиографический список

1. Антонова, Д. А. Интра и интеръязыковая адаптация текста либретто // Вестник ВолГУ. Серия 9: Исследования молодых ученых. 2012. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/intrai-interyazykovaya-adaptatsiya-teksta-libretto> (дата обращения: 14.04.2020).
2. Боткин, В. П. Итальянская опера. http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_1854_italianskaya_opera.shtml
3. Гаврильчук, Л. А. Проблемы подстрочного перевода оперных либретто на итальянском языке // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problems-podstrochnogo-perevoda-opernyh-libretto-na-italyanskom-yazyke> (дата обращения: 14.04.2020).
4. Галатенко, Ю. Н. Пьетро Метастазियो - гений итальянской либреттистики // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pietro-metastazio-geniy-italyanskoj-librettistiki> (дата обращения: 14.04.2020).
5. Ганзбург, Г. И. О либреттологии // «Советская музыка», 1990, № 2. – С. 78-79.
6. Ганзбург, Г. И. О перспективах либреттологии // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. А. Баева, Е. Н. Куриленко. — М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 244-249. ISBN 5-354-00812-3.
7. Жеребило, Т. В. Термины и понятия лингвистики: Лексика. Лексикология. Фразеология. Лексикография. – 2011.
8. Коленько, С. Г. Голос певца-кастрата: идеология и технология // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2010. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/golos-pevtsa-kastrata-ideologiya-i-tehnologiya> (дата обращения: 14.04.2020).
9. Конен, В. Д. Театр и симфония. – М., 1968.
10. Данько, Л. Комическая опера в XX веке. Л.-М., 1976.

- 11.Коровина, А. Ф. Оперы semiseria Джоаккино Россини // Искусство музыки: теория и история. 2019. №20. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opery-semiseria-dzhoakkino-rossini> (дата обращения: 14.04.2020).
- 12.Кузнецова, Э.В. Лексикология русского языка. - М., 1982.
- 13.Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. – М.-Л., 1940.
- 14.Материалы и документы по истории музыки. Т. 2./Под ред. М. В. Иванова-Борецкого. – М., 1934.
- 15.Николенко, Л. В. Лексикология и фразеология современного русского языка: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. пед. учеб. заведений //М.: Академия. – 2005.
- 16.Нефёдова. Л.К., Новикова, Е.Б. Сакральное и профанное в оперной интерпретации культурного конфликта // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2015. №1 (5). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sakralnoe-i-profannoe-v-opernoy-interpretatsii-kulturnogo-konflikta> (дата обращения: 14.04.2020).
- 17.Петрищева. Е. Ф. Стилистически окрашенная лексика русского языка. – Изд-во " Наука", 1984.
- 18.Полуяхтова, И. К. Категория трагического в древнегреческой эстетике и музыкальной драматургии Джузеппе Верди // Вестник ННГУ. 2013. №6-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-tragicheskogo-v-drevnegrecheskoy-estetike-i-muzykalnoy-dramaturgii-dzhuzeppe-verdi> (дата обращения: 14.04.2020).
- 19.Полуяхтова, И. К. Музыка и слово (к 200-летию Джузеппе Верди) // Вестник ННГУ. 2013. №2-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-slovo-k-200-letiyu-dzhuzeppe-verdi> (дата обращения: 14.04.2020).
- 20.Покровский Б. Беседы об опере. – М.: Просвещение, 1981.

21. Поляков, М. Вопросы поэтики и художественной семантики. - М.: Сов. писатель, 1978.
22. Постникова, Т.С. О влиянии итальянских оперных традиций на русский музыкальный театр XVIII века // Вестник ЧелГУ. 2008. №32. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vliyanii-italyanskih-opernyh-traditsiy-na-russkiy-muzykalnyy-teatr-xviii-veka> (дата обращения: 14.04.2020).
23. Рублева, О. Л. Лексикология современного русского языка // Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та. – 2004. – С. 81-84.
24. Сборник "Оперные либретто". Т.2. М.: Музыка, 1985.
25. Соллертинский, И. И. Драматургия оперного либретто (Сокращенная стенограмма доклада на Всесоюзной оперной конференции, 18 декабря 1940 г.) // Советская музыка. — 1941. — № 3. — С. 21-31.
26. Современный русский язык. Анализ. Теория языковых единиц: В 2 ч./ Под ред. Е. И. Дибровой. - М., 2001.
27. Фомина, М. И. Современный русский язык. Лексикология. – Высш. шк., 2003.
28. Хрустачева, О. Л. Значение уровневого подхода для перевода либретто мюзиклов // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2009. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/znachenie-urovneвого-podhoda-dlya-perevoda-libretto-myuziklov> (дата обращения: 14.04.2020).
29. Шанский, Н. М., Иванов В. В. Современный русский язык. Учеб. для студентов пед. ин-тов по спец. № 2101 «Рус. яз. и лит.» В 3 ч. Ч. 1. Введение. Лексика. Фразеология. Фонетика. Графика и орфография /Н. М. Шанский, В. В. Иванов.— 2-е изд., испр. и доп.— М.: , Просвещение, 1987.—192 с.. 1987
30. Шмелев, Д.Н. Современный русский язык. Лексика. - М., 1977.
31. Эткинд, Е. Поэзия и перевод. - М. - Л.: Сов. писатель. Ленинградское отделение, 1963.

32. Яковлева, Ю.В. Франко-итальянское музыкальное пространство последней трети XIX века: натурализм / веризм // Наука. Общество. Оборона. 2015. №1 (4). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/franko-italyanskoe-muzykalnoe-prostranstvo-posledney-treti-xix-veka-naturalizm-verizm> (дата обращения: 14.04.2020).
33. Abert H., Die Opera buffa, в его кн.: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Bd 1, Lpz., 1955;
34. Arienzo N.. Die Entstehung der komischen Oper, Lpz., 1902;
35. Bernhart W. Preface // Selected essays on opera by Ulrich Weisstein. Word and music studies (Том 8).— Rodopi, 2006. ISBN 904202111X, ISBN 9789042021112
36. Bollert W., Die Buffoopera B. Galuppis. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen komischen Oper im 18. Jahrhundert. Pestberg, 1935;
37. CAMPBELL CATHERINE E., When Literature Becomes Opera, The Opera Quarterly, Volume 16, Issue 1, WINTER 2000, Pages 104–105, <https://doi.org/10.1093/oq/16.1.104>
38. Carlson, Matthew Paul. W. H. Auden and Opera: Studies of the Libretto As Literary Form. University of North Carolina at Chapel Hill, 2012. <https://doi.org/10.17615/mrhp-jm08>
39. Delia Corte A., L'opéra comica italiana nel'700, studied appunti..., v. 1-2, Bari, 1923;
40. Kretschmar H., Geschichte der Oper, Lpz., 1919 (рус. пер. - Кречмар Г., История оперы, Л., 1925);
41. Smith Patrick J. The tenth muse: a historical study of the opera libretto. — Gollancz, 1971. — 417 p
42. Tintori G., L'opera napoletano, Mil., 1958.
43. Rosmarin Léonard A.. When Literature becomes Opera: Study of a transformational process. — Rodopi, 1999. — 160 p.
44. Weisstein U. The Libretto as Literature // Books Abroad: An International Literary Quarterly (Winter, 1961), p.16—22. The Tenth Muse, a Historical

Study of the Opera Libretto. https://www.jstor.org/stable/40115290?read-now=1&seq=2#page_scan_tab_contents (дата обращения 14.04.2020)

45. Wood A. J. E. The Poetics of Libretti: Reading the Opera Works of Gwen Harwood and Larry Sitsky // University of Adelaide, 2007. p.5 <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/49219/1/02whole.pdf#page=14>

Тексты либретто:

1. БОГЕМА. ЛИБРЕТТО ДЖ. ДЖАКОЗЫ И Л. ИЛЛИКИ. <http://libretto-oper.ru/puccini/boheme>
2. РИГОЛЕТТО. ЛИБРЕТТО Ф. М. ПЬЯВЕ. <http://libretto-oper.ru/verdi/rigoletto>
3. ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК. ЛИБРЕТТО Ф. РОМАНИ. <http://libretto-oper.ru/donizetti/lyubovnyi-napitok>
4. Гаэтано Доницетти – либретто оперы Любовный напиток на итальянском и русском языках. <http://topinworld.ru/gaetano-donizetti-libretto-operyi-lyubovnyi-napitok-na-italyanskom-i-russkom-yazykah.html>

Словари:

1. Даль, Владимир Иванович. Толковый словарь живого великарусского языка. Vol. 1. МО Вольфъ, 1903.
2. Евгеньева, А. П. Малый академический словарь. – М.: Институт русского языка Академии наук СССР 1984 (1957): 698.
3. Ефремова, Т. Ф. Толковый словарь Ефремовой [Электронный ресурс]." URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/203311/Опосредованный> (дата обращения: 10.09.2018).
4. Евгеньева, А. П., Разумникова Г. А. Словарь русского языка: в 4-х т. Т. 4. С-Я. Рус. яз., 1984.

5. Зорько,Герман Ф.Б., Н.Майзель,Н.А.Сковрцова.Большой итальянско-русский словарь .М.:Рус.яз.,2004
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. [Электронный ресурс].Дата обращения:01.06.2020 (2012)
7. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999; (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека
8. Чудинов, А. Н. "Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка." (1910).
9. Ушаков, Д. Н., Яковлева, А. С. Толковый словарь современного русского языка. Альта-Принт, 2008.