



УДК 782

ПОЭТИКА СНОВИДЕНИЙ В ОПЕРЕ «КЛАРА МИЛИЧ» А. КАСТАЛЬСКОГО ПО ПОВЕСТИ И. ТУРГЕНЕВА

Д.М. ЕРМАКОВА, Е.Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 344002, Ростов-на-Дону, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена выявлению роли поэтики сновидений в малоизвестной и неизученной опере А. Кастальского, написанной на сюжет повести И. Тургенева. Следуя сюжетно-повествовательной логике первоисточника, в котором для изображения пограничного сознания героя писатель активно использует различные онейрические формы (сны, видения, галлюцинации); композитор сохраняет их значимость и в оперном сочинении. Однако, в рамках закономерностей драматургии лирико-психологической оперы, данная линия претерпевает существенную трансформацию. В результате расширения в «Кларе Милич» лирической и бытовой сфер, смещающего сюжетно-смысловые акценты по сравнению с повестью Тургенева, укрупнения образов центральных персонажей, онейрические формы оказываются сконцентрированными в кульминации и развязке произведения, способствуя достижению высокого драматического накала. Существенным фактором в развитии онейрической линии в опере А. Кастальского также становится насыщенный аллюзивный пласт, в котором наиболее существенное место занимают образно-смысловые и текстовые переклички с трагедией «Ромео и Джульетта» У. Шекспира.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: И. Тургенев, А. Кастальский, опера «Клара Милич», поэтика сновидений, драматургия.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

POETICS OF DREAMS IN THE OPERA "KLARA MILICH" BY A. KASTALSKY BASED ON THE STORY BY I. TURGENEV

D.M. ERMAKOVA, E.E. LOBZAKOVA

Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation

ABSTRACT. The article is devoted to the identification of the role of dream poetics in the little-known and unexplored opera by A. Kastalsky, written on the plot of the story by I. Turgenev. Following the narrative logic of the original source, in which the writer actively uses various oneiric forms (dreams, visions, hallucinations) to depict the borderline consciousness of the hero, the composer retains their significance in the opera composition. However, within the framework of the laws of the drama of the lyric-psychological opera, this line undergoes a significant transformation. As a result of the expansion of the lyrical and everyday spheres in Klara Milich, shifting the plot and semantic accents in comparison with Turgenev's story, the enlargement of the images of the central characters, oneiric forms are concentrated in the culmination and denouement of the work, where they contribute to achieving a high dramatic intensity. A significant factor in the development of the oneiric line in the opera also becomes a rich allusive layer, in which the most significant place is occupied by figurative, semantic and textual references to the tragedy of "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare.

KEYWORDS: I. Turgenev, A. Kastalsky, opera "Klara Milich", poetics of dreams, dramaturgy.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Тема особой роли музыкального искусства в биографии и творчестве выдающегося русского писателя не раз становилась предметом внимания представителей как литературной, так и музыкальной научной общественности. И тому есть множество поводов. Его живой интерес ко всему, что происходило в концертной и театральной жизни, активная просветительская позиция, находившая выражение в том числе и в написании критических заметок – лишь малая часть большого поля разных ракурсов и аспектов, которые открываются при исследовании темы «Тургенев и музыка».

Для музыковедческой науки несомненный интерес представляют три основные линии этой обширной темы. Во-первых, изучение связей литературного и музыкального в творчестве Тургенева, которые в современной науке получили обозначение интермедиальных, то есть предполагающих транспозицию содержательных или структурных свойств одного искусства в область другого. Это и наличие в сочинениях образов, связанных с композиторами, музыкальными произведениями или инструментами, и музыкальные аллюзии, и реминисценции, и проекция разных форм музыкального искусства в произведениях писателя. Во-вторых, нельзя обойти вниманием малоизученную область «Тургенев-либреттист». Несмотря на то, что сам писатель и его соратники по цеху относились к данному виду деятельности с некоторой иронией, эти либретто можно с полным правом считать оригинальной жанровой линией тургеневского творчества, во многом характеризующей и его авторский стиль как драматурга, и интересы в области музыкальной культуры, и видение проблем современного музыкального театра. В-третьих, большой исследовательский интерес вызывает аспект трансформации сочинений Тургенева в тех музыкальных произведениях, где они используются в качестве вербального первоисточника в жанрах музыкально-театральных или камерно-вокальных. Именно к этой линии и будет обращено наше внимание.

Конец XIX – начало XX века – время кризиса художественного сознания, предощущения грядущих

перемен, тяготения к мистицизму и иррациональному. Именно в данный период в разных областях искусства и, прежде всего, в литературе усиливается тяготение авторов к творческой обработке духовного опыта, связанного с различными состояниями изменённого сознания – сновидениями, грёзами, галлюцинациями. Воплощение этих состояний становится самостоятельным художественным приёмом, который может определять особенности композиции, пространственные и временные характеристики, наделять героев теми или иными чертами, формировать коллизию и сюжет.

Единственная опера А. Кастальского «Клара Милич», созданная в 1909 году на сюжет одноимённой повести И. Тургенева, является примером музыкально-театрального сочинения, в котором так называемый *онейрический*¹ текст способствует созданию новой, нелинейной художественной реальности, возникновению отдельного повествовательного пласта, отличающегося интенсивным освоением внутренней жизни героя, и, как следствие, глубоким психологизмом. В рамках данной статьи остановимся на рассмотрении поэтики сновидений в опере «Клара Милич» в ракурсе сравнительного анализа с литературным первоисточником, поскольку очевидно, что, конструируя художественное пространство, композитор и его неизвестный либреттист оригинально интерпретируют идеи, заложенные писателем.

Преломление онейрических состояний, в том числе, и в творчестве Тургенева, описано в фундаментальных исследованиях литературоведов, среди которых К.В. Лазарева [5], Е.К. Созина [7], В.Н. Топоров [9]. Статьи Т.Н. Марковой [6], Р.Р. Бадаловой [1], М.Г. Тимофеевой [8], О.А. Иоскевича [3] направлены на рассмотрение специфики такого рода текстов в различных произведениях писателя,

¹ Онейрический текст – вербальное изложение сновидений героя или автора в художественной литературе. Онейрические формы (сны, видения, галлюцинации) связаны с помрачением сознания, характеризующимся наплывом фантастических, галлюцинаторных восприятий [6].



а также в сравнении с другими авторами. Выделяя две стороны в его наследии – «дневную» солнечную и «ночную» мистическую, учёные обнаруживают в сочинениях Тургенева влияние готической литературной традиции, которая реализуется через целый ряд признаков. Это и особый хронотоп с наличием связи времён и миров – реального / сверхъестественного, а также проклятого места; мотив тайны, мотив вины и нравственной ответственности; типаж героя с глубоко драматизированной психикой и т.п. Ещё одно излюбленное средство – использование в повествовании онейрических форм (снов, галлюцинаций, видений), обеспечивающих медиацию героя между этим и другим миром, бытием и небытием, жизнью и смертью, и отражающих процесс превращения неясных психических возможностей в реальную действительность. Более 60 снов насчитано литературоведом В.Н. Топоровым в тургеневском литературном наследии². Данная мифологема пронизывает всё творчество писателя, начиная с рассказов «Записки охотника», развивается в «Таинственных повестях» и достигает своего апофеоза в предсмертном сочинении «Клара Милич» (1908).

Прежде чем перейти к анализу поэтики сновидений в интересующей нас опере А. Кастальского, обратимся к реализации данного сюжетного мотива в литературном первоисточнике. В центре повести – сюжет о «посмертной любви», достигшей достаточно холодного к любым проявлениям чувств аскета и отшельника Якова Аратова. После посещения концерта в доме у княгини, на котором выступала восходящая звезда Катерина Миловидова под псевдонимом Клара Милич, он получает от неё письмо с просьбой о встрече. Их свидание прошло холодно, Аратов вёл себя недоброжелательно, а Клара, будучи правдивой и искренней с ним, почувствовала это и с отчаянием прервала диалог. Через некоторое время Яков берёт газету, в которой написано о самоубийстве актрисы после спектакля. С этого момента он пытается разузнать обо всех подробностях несчастья; его воображение

и мысли устремлены к образу умершей девушки, которая начинает являться ему во снах. Эти сны, приводящие к перерождению и обновлению, несмотря на конечный трагический исход – гибель героя, характеризуют не только «болезненность» его души, но и подтверждают догадку о существовании ирреального пространства, из которого рвётся к нему уже мёртвая (но для Аратова абсолютно реальная) Клара.

В повести «Клара Милич» выделяются четыре кризисные точки, в которых в разных онейрических формах происходит общение героя с призраком возлюбленной. Первая из них появляется в переломном моменте повести (глава XI) и представляет непосредственное пребывание героя в состоянии сна. Он имеет чёткие границы перехода из одного мира в другой и сопровождается следующими фразами: начало сна – «Ему снилось», и конец – «Аратов проснулся» [10, с. 279]. Тургенев воспроизводит модель обычного сна, в котором нет логики и связности событий. Здесь первый раз является Клара из потустороннего мира в образе девушки в белом платье с венком из роз на голове. Герой начинает задумываться о существовании жизни после смерти и предпринимает по настоянию призрака («Если хочешь знать, кто я, поезжай туда») поездку в Казань к её семье [Там же, с. 280].

Второй сон (XV глава) случается с героем сразу по возвращении из путешествия и представляет собой сон-галлюцинацию. Границы сна выявлены не так чётко, как в первом случае, но всё же прослеживаются: «Он погасил свечку – и мрак водворился в его комнате. Но он продолжал лежать без сна, с закрытыми глазами... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо...» [Там же, с. 296]. В этом сне герой первый раз соприкасается с потусторонним миром, внутри него он сам как бы живёт реальной жизнью – зажигает спичку, пытается увидеть образ Клары, которая с ним разговаривает, смотрит в телескоп, ходит по комнате. Аратов не верит в существование жизни после смерти, называя это «галлюцинацией слуха», «галлюцинацией зрения» [Там же, с. 297]. В конце сна появляется его тётя Платонида Ивановна в ночном чепчике и Аратов понимает, что её тень и была Klarой, а всё остальное ему мерещилось. В данном сне впервые тонкая «плёнка» между этим и другим

² Известно, что Тургенев часто пересказывал в письмах к своим друзьям собственные сны. Исследователи утверждают, что такое особое отношение к сновиденческим формам писатель унаследовал от матери, которая придавала им серьёзное значение, остро реагировала на них и рассказывала окружающим [9].



Состояния Аратова	Начало сна	Конец сна
1 состояние СОН	«Ему снилось: Он шёл по голой степи, усеянной камнями, под низким небом. Между камнями вилась тропинка; он пошёл по ней»	«Губы её сжаты — но Аратову чудится, что он слышит слова: — Коли хочешь знать, кто я, поезжай туда!... Аратов проснулся»
2 состояние ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ	«Он погасил свечку — и мрак водворился в его комнате. Но он продолжал лежать без сна с закрытыми глазами... И вот ему почудилось: кто-то шепчет ему на ухо...»	«Аратов открыл глаза, приподнялся, облокотился...»
3 состояние ОБМОРОК	«Полночь ещё не успела пробить, как ему уже привиделся необычайный, угрожающий сон»	«Весь трепеща, проснулся Аратов»
4 состояние ОБМОРОК-СМЕРТЬ	Нет границ	Нет границ

Таблица 1. Развитие онейрического сюжета в повести «Клара Милич»

миром в сознании героя начинает прорываться, здесь впервые потустороннее предстаёт как нечто реальное в действительности.

Третий сон (XVII глава) – кульминация повести. В реальном времени герой начинает замечать, что мысль о Кларе всё больше поглощает его. Погрузившись в очередной сон, границы которого снова отчётливы («Полночь ещё не успела пробить, как ему уже привиделся необычайный, угрожающий сон. <...> Весь трепеща, проснулся Аратов»), он переживает два этапа: первый – сон «вещий», символический, в котором герой через ряд символов (красный цвет, лошадь, камень, озеро) предощущает свою трагическую гибель [Там же, с. 303]. Вторая часть его пограничного состояния – новая встреча с Кларой: Яков как бы просыпается в реальном мире, но оказывается в потустороннем, для него они соприкоснулись. «Весь трепеща, проснулся Аратов. Он чувствует одно: Клара, в этой комнате... он ощущает её присутствие... он опять и навсегда в её власти» [Там же, с. 304]. В последней сцене разговора Аратова с Кларой герой просит прощения и воссоединения с ней: «Я прощён! <...> Ты

победила... Возьми же меня! Ведь я твой – и ты моя!» [Там же]. Возвращаясь в реальность, Аратов говорит о том, что он влюблён и для обретения счастья ему нужно умереть, и эта мысль его больше не страшит.

Четвёртый сон (XVIII глава) – трагическая развязка повести. Здесь уже нет упоминания о том, что Аратов спит. Впадая в обморочное состояние, он лишь ненадолго перед смертью приходит в себя, чтобы произнести главный идейный вывод повести: «Да разве ты не знаешь, что любовь сильнее смерти?» [10, с. 310]. Таким образом, Тургенев последовательно выстраивает развитие онейрического сюжета в повести «Клара Милич», своего рода «рассказа в рассказе», в разных градациях этих пограничных состояний (таблица 1): от сна в прямом его смысле – через галлюцинацию-видение Клары на втором этапе – к обмороку героя, во время которого он оказывается в потустороннем мире, где происходит его диалог с Кларой – и, наконец, к обмороку с последующей смертью (окончательный переход Якова из мира живых в мир мёртвых и воссоединение с возлюбленной).



Помимо собственно композиционных ситуативно-сюжетных моментов Тургенев для воссоздания должного накала ирреальности использует реминисценции, цитируя философские высказывания из Библии, Фридриха Шиллера, Адама Мицкевича, Вальтера Скотта.

Интерпретируя повесть Тургенева в условиях оперного жанра³ и в соответствии с собственными творческими установками, Кастальский вносит целый ряд изменений не только в трактовку интересующей нас сновиденческой линии, но и текста либретто в целом, укрупняя некоторые линии, достраивая их новыми сюжетными мотивами, не встречавшимися в повести. В результате мистический сюжет первоисточника, связанный с ирреальными взаимосвязями героев во снах и охватывавший в повести добрую половину текста (от момента смерти Клары в VIII главе до гибели Аратова в XVIII), в либретто оперы сжимается и концентрируется в кульминационном IV действии. В отличие от повести, где образ живой Клары практически отсутствует и достаточно быстро вытесняется её мистическим призрачным двойником, где реальные взаимоотношения героев ограничиваются лишь кратким свиданием, в опере Кастальский перипетии разворачивающейся любовной темы воплощает более масштабно.

Так, в 1 картине I действия, где экспонируется Аратов, представленный утрированно романтическим, мятущимся, сложно организованным и одиноким героем, впервые даётся косвенная завязка лирической драмы. Якову, находящемуся под впечатлением от прочтения готического романа Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды», постоянно мерещится лицо его главной погибшей героини: реплика «О бедная Клара, безумная Клара, несчастная Клара Мобрай» становится навязчивой идеей-фикс. Центральный номер действия – мистическая баллада, исполняемая героем – содержит концентрированное изложение не только трагической истории любви героини великого шотландского романиста, но и будущей судьбы Клары Милич, с которой Аратов пока не знаком. Таким образом, через апелляцию к образам и текстам Вальтера Скотта Кастальский

впервые в опере заявляет мотивы любви, смерти, безумия от любви, сна, бледного призрака.

Дальнейшее развитие лирической драмы композитором и его либреттистом выписано на фоне широко развитой бытовой линии, которая в первоисточнике практически отсутствует: вся 2 картина – концерт у Княгини, во время которого Яков и Клара впервые видят друг друга. Сложное душевное состояние героев, трагические предчувствия обоих контрастируют с праздничной атмосферой светского общения в красочно смоделированной композитором ситуации бытового музицирования: сольное пение подающей надежды будущей звезды Клары Милич⁴ оттеняется выступлениями пианиста и чтеца, вокального дуэта, танцами. В небольшой сцене письма-признания Клары, которая не только самой ситуацией, но и целым рядом лексических пересечений создаёт аллюзию со сценой письма Татьяны из «Евгения Онегина» Чайковского, впервые формулируется идея перехода в инобытие как избавления от земных страданий. Если идея концерта, масштабированная Кастальским в опере до целого действия, всё-таки была подсказана первоисточником, то сцены массовых городских гуляний II действия, транслирующие образы весны, любви, флирта, легкого времяпрепровождения, на фоне которых Аратов произносит по-онегински сдержанную и холодную отповедь страстным чувствам Клары, целиком введены композитором ради достижения необходимого драматургического контраста. В финале их объяснения, через уже знакомую реплику о скоттовской несчастной Кларе Мобрай, образ реальной Клары в сознании героя смыкается с образом мистического бледного призрака, вновь обозначая присутствие инобытийной линии в хронотопе оперы.

Ещё более примечательны те изменения, которые Кастальский вносит в сцену смерти героини. Если в повести Тургенева Аратов лишь узнаёт о её самоубийстве из газет, что и становится своеобразным «триггером» его сновидений-галлюцинаций, то в опере композитор разворачивает эту идею в событийном пространстве через приём «театра в теа-

3 Клавир оперы «Клара Милич» издан в 1908 г.; премьера прошла 24 ноября 1916 г. в театре Зимина в Москве; в настоящее время опера не ставится.

4 В первоисточнике Клара исполняет два романса, а именно М. Глинки «Только узнал я тебя» и П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал». Композитор заменяет указанные писателем музыкальные номера собственными сочинениями на тексты Тургенева.



тре»: Клара, играя Джульетту в опере неназванного автора по пьесе Шекспира, выпивает настоящий яд и умирает (в либретто дословно цитируется отрывок из трагедии). Тем самым композитор, на основе краткой аллюзии, содержащейся в первоисточнике – у Тургенева, придя в себя после третьего сна, Аратов сравнивает поцелуй Клары с поцелуем Ромео и Джульетты («Таким поцелуем, – думалось ему, – и Ромео и Джульетта не менялись!») [6, с. 308] – выстраивает многослойное ассоциативное пространство не только с романом Скотта, но и с трагедией Шекспира, в которой поэтика сна и, особенно, метафора сна как смерти и мотив воссоединения влюбленных героев через смерть несут важную смысловую нагрузку. Таким образом, в первой половине оперы, в преддверии непосредственного показа онейрических пограничных состояний Аратова в финальном действии, тема сна и видения как пограничья между реальным и ирреальным мирами выстраивается Кастальским через объёмное ассоциативное поле и многочисленные реминисценции, которые становятся важнейшими структурными компонентами в сюжетном развитии.

Как уже упоминалось, собственно онейрические тексты – сны и видения Аратова – прибегают Кастальским для решения кульминации и развязки оперы (5 и 6 картины IV действия). Как и в повести Тургенева, впервые мистический призрак Клары является Аратову после вести о её самоубийстве, но не во сне, а в состоянии галлюцинации (ремарка

в клипсе «Аратов нервно хватается за голову, делает несколько шагов по комнате, потом, чувствуя себя дурно, садится») [4, с. 172–173]. После уже знакомого вербально-музыкального лейтмотива «Несчастливая Клара Мобрай» звучит таинственный голос за сценой, призывающий героя к поездке на родину героини, в Казань. Сцену, описывающую это путешествие в повести, Кастальский опускает, чтобы уже ничего не замедляло неуклонное движение драмы к катастрофе.

Последние два номера в опере, обозначенные композитором как два явления призрака Клары, на самом деле воспринимаются как единая динамическая волна, разрываема лишь диалогом на время пришедшего в себя Аратова с тёткой, который кратким торможением только усиливает стремительность дальнейшего развития – переход героя в инобытие и соединение с возлюбленной. В текстовой основе данных сцен Кастальский и его либреттист-соавтор свободно комбинируют реплики героя, которые в первоисточнике фигурировали в разных повествованиях-снах, выстраивая типично лирическую оперную кульминацию: от монологического взывания к призраку («Явись! Если любишь, жалеешь, не хочешь, чтобы я от тоски обезумел, приди, Клара снова явись!») [3, с. 202] – через диалог влюблённых о прощении во имя взаимной любви – к дуэту – апогею, символизирующему союз любви и смерти. Для наглядности представим схему драматургического плана оперы «Клара Милич»:





У. Шекспир «Ромео и Джульетта» Акт V Монолог Ромео			А. Кастальский Либретто оперы «Клара Миллич» Второе появление призрака Клары, дуэт Аратова и Клары
(перевод Б. Пастернака)	(перевод А. Радловой)	(перевод Т. Щепкиной-Куперник)	
«Любуйтесь ей в последний раз, глаза! В последний раз её обвейте, руки! И губы, вы, преддверия души, Запечатлейте долгим поцелуем Бессрочный договор с небытием. <...> Пью за тебя, любовь!»	«Глаза, глядите; руки, обнимайте! Вы, губы, жизни двери, поцелуем Скрепите договор с корыстной смертью! — <...> Пью за любовь мою!»	«В последний раз, глаза мои! Вы, руки, В последний раз объятия раскройте! А вы, мои уста, врата дыхания, — Священным поцелуем закрепите Союз бессрочный со скупой смертью! <...> Любовь моя, пью за тебя!»	«Сплетитесь, руки, в страстном восторге, глаза в последнее глядите Вы, губы, пламенным лобзаньем запечатлейте брачный наш союз, союз любви и смерти»

Таблица 2. Либретто финальной сцены оперы Кастальского и текст трагедии Шекспира

Своеобразным «надтекстовым» слоем в решении финальной сцены становится уже упоминавшийся выше текст трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», который не только является драматургическим прототипом в построении кульминационной сцены оперы, но и даёт массу образных и лексических аналогий (таблица 2). Призрак Клары постепенно подменяется в сознании Аратова шекспировской Джульеттой, в образе которой она погибла: если в первом явлении призрака это имя возникает в сравнении – «знаю я из-за кого ты умерла Джульеттой» [4, с. 190], то во втором герой произносит это имя, обращаясь непосредственно к Кларе – «Так теперь я прощён,

о Джульетта моя?» [Там же, с. 207]. Она же, в свою очередь, также в своей последней реплике именует его Ромео. Либретто финала оперы лексически построено как заключительная сцена трагедии.

Таким образом, Кастальский, обращаясь к созданию оперы по мотивам повести Тургенева, переосмысливает её главную драматургическую линию – линию пограничных состояний главного героя в условиях лирико-психологического оперного жанра, обогащая образно-смысловое поле сочинения многочисленными аллюзиями на литературные и музыкально-театральные сочинения, транслирующие схожий сюжет.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Бадалова Р.Р. Мистика и фантастичность в повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» // Сборник материалов II Международной научно-практической конференции «Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде»: под ред. И.Б. Каменской. Симферополь: ИП Корниенко Андрей Анатольевич, 2019. С. 33–37.
- 2/ Борисова У.Ю. Жанровые особенности повести И.С. Тургенева «После смерти (Клара Милич)» // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2017. № 2 (275). С. 202–206.
- 3/ Иоскевич О.А. Нарративная стратегия создания эффекта «таинственного» в повестях И.С. Тургенева // Вестник Гродненского Государственного университета им. Янки Купалы. Серия 3. Филология. Педагогика. Психология. 2017. Т. 7. № 3. С. 6–16.
- 4/ Кастальский А.Д. Клара Милич: опера в 4-х действиях по Тургеневу. М.: П. Юргенсон, 1908. 211 с.
- 5/ Лазарева К.В. Мифопоэтика «таинственных повестей» И.С. Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филологических наук. Ульяновск, 2005. 24 с.
- 6/ Маркова Т.Н. Онейрический текст в малой прозе И.С. Тургенева и В.О. Пелевина // Филологический класс. 2020. Т. 25. № 1. С. 106–114.
- 7/ Созина Е.К. Архетипические основания поэтической мифологии И.С. Тургенева (на материале творчества 1830–1860-х) // Архетипические структуры художественного сознания. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 60–98.
- 8/ Тимофеева М.Г. Иррациональные мотивы в рассказе И.С. Тургенева «Клара Милич» и в новелле П. Мериме «Венера Илльская» // Материалы Всероссийской научной конференции «Интертекстуальность художественного дискурса»: под ред. Е.Е. Завьяловой. Астрахань: Астраханский государственный университет, 2018. С. 81–83.

9/ Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. 192 с.

10/ Тургенев И.С. Клара Милич (После смерти). СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. С. 245–310.

REFERENCES

- 1/ Badalova, R.R. (2019), "Mysticism and fantasticism in the story of I.S. Turgenev "After death (Klara Milich)"; Sbornik materialov II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii "Formirovanie professional'noj kompetentnosti filologa v polikul'turnoj obrazovatel'noj srede" [Collection of materials of the International Scientific and practical Conference "Formation of professional competence of a philologist in a multicultural educational environment"], ed. by I.B. Kamenskaya, IP Kornienko A.A., Simpheropol, pp. 33–37. (in Russ.)
- 2/ Borisova, U.Yu. (2017), "Genre features of the story of I.S. Turgenev "After death (Klara Milich)"; Izvestiya Voronezhskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [News of the Voronezh State Pedagogical University], no. 2 (275), pp. 202–206. (in Russ.)
- 3/ Ioskevich, O.A. (2017), "Narrative strategy of creating the "mysterious" effect in the novels of I.S. Turgenev", Vestnik Grodnenskogo Gosudarstvennogo universiteta im. Yanki Kupaly. Seriya 3. Filologiya. Pedagogika. Psihologiya [Bulletin of the Grodno State University Yankee Kupala. Series 3. Philology. Pedagogy. Psychology], vol. 7, no. 3, pp. 6–16. (in Russ.)
- 4/ Kastal'skii, A.D. (1908), Klara Milich: opera v 4-kh deistviyakh po Turgenevu [Klara Milich: Opera in 4 acts by Turgenev], P. Yurgenson, Moscow, 211 p. (in Russ.)
- 5/ Lazareva, K.V. (2005), Mifopoe'tika "tainstvennykh povestej" I.S. Turgeneva [Mythopoe'tics of "mysterious stories" by I.I. Turgenev], Abstract Cand. Sc. Thesis, Ul'yanovsk, 24 p. (in Russ.)



- 6/ Markova, T.N. (2020), "Oneiric text in small prose by I.S. Turgenev and V.O. Pelevin", *Filologicheskij klass* [Philological class], vol. 25, no. 1, pp. 106–114. (in Russ.)
- 7/ Sozina, E.K. (1999), "Archetypal foundations of the poetic mythology of I.S. Turgenev (based on the material of creativity of the 1830s – 1860s)", *Arhetipicheskie struktury hudozhestvennogo soznaniya* [Archetypal structures of artistic consciousness], izd-vo Ural. universiteta, Ekaterinburg, pp. 60–98. (in Russ.)
- 8/ Timofeeva, M.G. (2018), "Irrational motives in the story of I.S. Turgenev "Clara Milich" and in P. Merime's novella "Venus Illskaya"", *Materialy Vserossijskoj nauchnoj konferencii "Intertekstual'nost' hudozhestvennogo diskussa"* [Materials of the All-Russian scientific conference "Intertextuality of artistic discussion"], ed. by E.E. Zavyalova, Astrakhanskii gosudarstvennii universitet, Astrakhan, pp. 81–83. (in Russ.)
- 9/ Turgenev, I.S. (2019), *Klara Milich (Posle smerti)* [Klara Milich (After death)], Azbuka, Azbuka-Attikus, Sankt-Petersburg, pp. 245–310. (in Russ.)
- 10/ Toporov, V.N. (1998), *Strannyj Turgenev (Chetyre glavy)* [Strange Turgenev (Four chapters)], Rossijskij gosudarstvennyj gumanitarnyj universitet, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Ермакова Дарья Михайловна, студентка IV курса кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: jester-22@yandex.ru

Лобзакова Елена Эдуардовна, кандидат искусствоведения, доцент, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова

E-mail: lel-22@mail.ru

Authors information

Darya M. Ermakova, student of the Department Music History, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov

E-mail: jester-22@yandex.ru

Elena E. Lobzakova, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov

E-mail: lel-22@mail.ru