

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

PROBLEMS OF MUSICAL THEATER



УДК 782

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_50

Д. М. ЕРМАКОВА

Дворец творчества детей и молодежи (Ростов-на-Дону)

Е. Э. ЛОБЗАКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОПЕРА А. КАСТАЛЬСКОГО «КЛАРА МИЛИЧ»: В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРТЕКСТА

Публикуемая статья посвящена анализу незаслуженно забытой оперы А. Кастальского «Клара Милич», характер концепции, либретто и драматургия которой во многом определяются наличием интертекстуальных отношений с целым кругом музыкальных и литературных произведений. Фонд текстов, на разных уровнях отразившихся в сочинении, во многом формируется контекстом жизни и творчества композитора, его пиететом по отношению к тем или иным авторам, а также характером творческого диалога, осуществляемого Кастальским на страницах оперы с литературным первоисточником – одноименной повестью И. Тургенева. Переключки с произведениями русской и зарубежной литературной классики, музыкального и драматического театра в формах цитат, аллюзий, заимствований отдельных композиционных и драматургических приемов творчески переплавляются в либретто и музыкальную ткань «Клары Милич», формируя дополнительные смысловые ряды и вовлекая слушателя в диалог с разнообразными культурными традициями. Как демонстрирует проделанный интертекстуальный анализ, играющий важную роль в раскрытии концепции данного опуса, образные, фабульно-сюжетные, композиционные, ситуационные, лексические отсылки к «чужим» художественным текстам являются важным фактором успешной интерпретации тургеневского первоисточника, в котором изначально был заложен диалогический потенциал, многократно усиленный Кастальским. «Расшифровывающая» и «омузыкаливающая» содержащиеся в повести переключки с литературными творениями В. Скотта и У. Шекспира, композитор также вовлекается в диалог с традициями жанра лирико-психологической оперы, получившего в отечественной музыке свое вершинное проявление у П. Чайковского, а также с текстами целого ряда других авторов.

Ключевые слова: А. Кастальский, опера, «Клара Милич», И. Тургенев, литературный первоисточник, интертекст, цитата, аллюзия.

Для цитирования: Ермакова Д. М., Лобзакова Е. Э. Опера А. Кастальского «Клара Милич»: в пространстве интертекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 50-56.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_50

D. ERMAKOVA

Palace of Children and Youth Creativity (Rostov-on-Don)

E. LOBZAKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

OPERA «KLARA MILICH» BY A. KASTALSKY: IN THE SPACE OF INTERTEXT

This article is devoted to the analysis of Kastalsky's opera «Klara Milich», which has been undeservedly forgotten, and whose concept, libretto and dramaturgy are largely determined by the presence of intertextual references of a whole range of musical and literary works. The range of texts reflected in the opera on different levels is largely determined by the context of the composer's life and work, his reverence for the authors as well as by the nature of the creative dialogue that Kastalsky maintains with the literary source – the story by I. Turgenev. Cross references to the works of Russian and foreign literary classics, music theatre and drama in the form of quotations, allusions, reminiscences, borrowings of separate compositional and dramatic techniques are creatively transformed in the libretto and composition of «Klara Milich», creating additional semantic levels and engaging the listener into a dialogue with various cultural traditions. The intertextual analysis that plays an important role in revealing the concept of this opus, shows that the plot, composition, situational, lexical references to borrowed texts are an important factor in the successful interpretation of the literary source of the opera, which original dialogic potential was reinforced by Kastalsky. "Decoding" the echoes of literary works by W. Scott and W. Shakespeare, the composer also engages in a dialogue with the traditions of the lyric opera, most prominent examples of which in Russia we can find in the music by P. Tchaikovsky.

Keywords: A. Kastalsky, opera, «Klara Milich», I. Turgenev, literary source, intertext, quote, allusion.

For citation: Ermakova D., Lobzakova E. Opera «Klara Milich» by A. Kastalsky: in the space of intertext // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 50-56.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_50

Значительная роль А. Кастальского как выдающегося представителя русской хоровой культуры, чьи творения составили кульминацию поисков истинно национального богослужебного пения, в высокой степени отрефлексирована отечественным музыкознанием¹. Закономерно, что немногочисленные опыты композитора в светских жанрах оказались в тени важных достижений на ниве духовно-музыкального сочинительства, фигурируя в лучшем случае лишь в списках созданных им произведений. Такая участь постигла и единственную оперу Кастальского «Клара Милич» на сюжет одноименной повести И. Тургенева, художественные достоинства которой, не раз отмечавшиеся современниками², не смогли позитивно повлиять на исполнительскую судьбу музыкального произведения³. Не становилась опера ранее и объектом исследовательского интереса, который представляется закономерным как с точки зрения оценки опыта Кастальского в не характерной для композитора жанровой сфере, так и в свете выявления способов интерпретации тургеневской повести, созвучной своей лирико-мистической направлен-

ностью настроениям декаданса и, как следствие, очень востребованной многими драматургами и кинорежиссерами в этот период⁴. Одним из методов, которым Кастальский пользуется для раскрытия художественного мира первоисточника и его «перевода» на язык оперного жанра, становится формирование системы интертекстуальных связей, претворяющейся в многочисленных параллелях, заимствованиях композиционных и драматургических идей, цитатах, реминисценциях из литературных и музыкальных образцов мировой культуры. Выявление этих связей на разных уровнях архитектоники целого и осмысление как важного конструктивного и смыслообразующего фактора оперы «Клара Милич» – цель настоящей статьи.

Жанрово-стилевая природа интерпретируемого в либретто литературного первоисточника, созданного Тургеневым в поздний период творчества, определяется сложным синтезом традиций романтизма, реализма и сентиментализма, а также явным влиянием готической литературы, активно формирующей философско-мистическую направленность сюжета о «посмертной

любви» отшельника Якова Аратова к восходящей звезде театральной сцены Кларе Милич. Эта сложная многосоставная структура включается писателем в широкий культурный контекст, связь с которым, с одной стороны, позволяет автору «вписать» свои размышления о природе загадочного чувства любви в обширную традицию осмысления названной темы в мировом искусстве, с другой – подчеркнуть «вымышленный» характер повествования, создать своеобразный «театр представления», находящийся на грани реального (в повести достаточно много эпизодов бытописания) и фантазийного, мистического. Достаточно обширный «текст культуры» формируется в повести благодаря диалогу с многочисленными литературными опусами («Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Сент-Ронанские воды» В. Скотта, «Евгений Онегин» А. Пушкина, пьесы А. Островского, проза Н. Гоголя, любовная лирика А. Мицкевича, Ф. Шиллера), Библией и Огласительным словом Св. Иоанна Златоуста, музыкальными сочинениями (звучит «фантазия Листа на вагнеровские темы», главная героиня поет романсы М. Глинки «Только узнал я тебя...» и П. Чайковского «Нет, только тот, кто знал...» и т. п.), а также с театральной традицией (Клара Милич – актриса, важнейшие события помещаются автором в концертно-театральное пространство). Указанная интертекстуальная «палитра» не только перенесена Кастальским в либретто оперы: цитаты, аллюзии, упоминания произведений «омузыкаливаются» и становятся важными компонентами композиционно-драматургического устройства оперного целого. Не менее значительна и экспрессивная функция названных включений: вводя их в «Клару Милич» по принципу семантической смежности, Кастальский усиливает смысловую емкость художественного текста оперы, что способствует образованию глубоких смысловых «обертонов», в которых «чужие голоса», встраиваясь в авторский контекст, позволяют полнее раскрыть концепцию сочинения в целом и ярче преподнести его отдельные мотивы.

Особую роль в опере играют «английские контакты» и, в частности, творческий диалог с идеями и образами произведений Скотта и Шекспира – диалог, который получает выражение на уровне как вербальном, так и музыкально-драматургическом. Увлеченность Тургенева сочинениями шотландского писателя⁵, в том числе романом «Сент-Ронанские воды», во многом определила облик главной героини повести, которая, как и ее прообраз – скоттовская Клара Мобрай, находится в состоянии душевного смятения и переживает сходную историю трагической любви, развивающуюся от крушения

надежд и потери возлюбленного через безумие вследствие пережитого потрясения к смерти в сочетании печали и сумасшествия. Важным отголоском романа шотландского писателя становится и мотив призрака⁶, в облике которого Клара является Аратову уже после своей смерти. Образ Клары Мобрай как источник характера своей героини Тургенев называет прямо: сочинение Скотта входит в круг чтения главного героя, который, находясь под впечатлением от произведения, начинает ассоциировать по сходству имени еще не знакомую ему Клару Милич со скоттовской Кларой, перенося иллюзию прочитанного на образ реальной девушки. Но, что даже существеннее, данный женский образ в тексте повести закреплён словесным лейтмотивом – цитатой из стихотворения поэта 40-х годов В. Красова, апеллирующего к указанному роману: «Несчастливая Клара! Безумная Клара! Несчастливая Клара Мобрай!». То, что в качестве претекста Тургенев избирает именно балладу Красова, акцентирующего психологизм, ирреальность, мотивы безумия в образе персонажа Скотта, становится важным драматургическим фактором. Фиксируя болезненно-обостренное восприятие Клары Милич Аратовым, упомянутый словесный лейтмотив не только предвещает трагическую развязку и переход героини в «призрачное» состояние, но и с самого начала повести отрывает Милич от реальности, делая персонажем не жизненного, а некоего вымышленного художественного пространства.

Кастальский развивает идею Тургенева и трансформирует словесный лейтмотив в музыкальный – своеобразную *idée fixe*. Впервые данная тема, проявляющая свою инфернально-драматическую сущность через сложный жанрово-интонационный комплекс траурного марша-хорала, тонического органного пункта, фигуры *passus duriusculus*, низкого регистра и пониженной второй ступени в миноре, звучит в конце экспозиционного ариозо Аратова «Напрасные, тревожные желанья» – типичной характеристики романтического героя, находящегося в предощущении грядущей катастрофы. Будучи под впечатлением от прочтения «Сент-Ронанских вод» Скотта, Аратов впервые произносит упомянутый словесно-музыкальный лейтмотив, который в следующем номере получает развитие и масштабируется в целый вокальный номер, исполняемый героем, – ту самую балладу на стихи Красова, которая у Тургенева была обозначена цитатой одной строки, а у Кастальского оказывается важным драматургическим узлом, концентрирующим в одновременности и характеристику неуравновешенного психологического состояния героя, и косвенную экспозицию Клары Милич

в представлении о ней Аратова, и предсказание будущей печальной судьбы девушки через аналогию с историей Мобрай. В сознании героя указанные два образа окончательно скрепляет еще одно проведение темы (на этот раз только в оркестре), звучащее в момент приглашения на выступление Клары Милич, певицы и актрисы, его другом Купфером (Аратов произносит: «Какое совпадение! Клара... Клара...»). Два следующих появления лейтмотива не менее важны драматургически, поскольку также фиксируют движение героя к миру отвлеченному и условному, где образ реальной девушки замещается ее inferнальным двойником и связывается с темой смерти: сначала после неудачного любовного объяснения героев во II действии на фоне исполняемого бульварным оркестром траурного марша, а затем в ариозо и галлюцинациях Аратова (III действие), в которые тот погружается после получения известия о самоубийстве Клары на сцене театра. Таким образом, Кастальский усиливает нарративный подтекст, связанный в тургеневском первоисточнике с героинями Скотта – Красова, и делает его важным композиционно-драматургическим фактором.

Еще одним важным претекстом к «Кларе Милич» оказывается «Ромео и Джульетта» Шекспира. Символично сравнивая смерть Клары и Аратова с гибелью шекспировских героев («Таким поцелуем, – думалось ему [Аратову. – Д. Е., Е. Л.], – и Ромео и Джульетта не менялись!», «В предсмертном бреде Аратов называл себя Ромео...»), Тургенев создает стимул для формирования не только целой цепи аллюзий на образы и мотивы трагедии великого английского драматурга в опере Кастальского, но и условного пространства, организованного по принципу «театр в театре». Данное пространство оказывается важным для постижения образа героини – то ли драматической (в интерпретации Тургенева), то ли оперной (в интерпретации Кастальского) артистки⁷, и образ этот развивается в оппозиции «театр / жизнь», «игровое / реальное». Значимость театрального аспекта в первоисточнике, связанного и с разработкой характеров (Клара – артистка, преображающая реальность творчеством; Аратов – домосед, чуждающийся этой сферы⁸), и с сюжетной фабулой (встреча Аратова и Клары помещена в театрально-концертное пространство; хронотоп театра играет еще большую роль в эпизоде самоубийства Клары), не раз отмечалась литературоведами⁹. Однако Кастальский интерпретирует данный мотив в соответствии со спецификой жанра, делая зримым и непосредственно представленным на оперной сцене то, что у Тургенева существовало лишь в вербальных описаниях.

Если в первоисточнике Аратов, как и читатель, узнает о самоубийстве героини косвенно, из газет, что и становится своеобразным «триггером» его онейрических состояний (снов, галлюцинаций)¹⁰, то в опере композитор разворачивает сцену гибели героини непосредственно перед зрителем, – смерть Клары становится частью событийной канвы спектакля и занимает все III действие. В чередовании сцен из оперы «Ромео и Джульетта» неназванного автора¹¹, оваций и восторгов публики, антрактов, становящихся временем последних душевных терзаний героини, драматургическое развитие устремляется к кульминации: Клара фактически режиссирует свою смерть, в сцене в саду Капулетов выпивает настоящий яд и умирает, уходя одновременно и с театральных подмостков, и из жизни. Сквозная драматизация за счет использования трагически окрашенных риторических фигур (*passus duriusculus*), гармонизации уменьшенными септ-аккордами, динамизации фактуры звучащего в этот момент в оркестре лейтмотива Клары-Джульетты символизирует протекающую в муках гибель героини. Та же тема впоследствии появится и в момент развязки – финальном дуэте Клары-Призрака и Аратова, где частотность аллюзий на «Ромео и Джульетту» еще более усиливается. Милич, не раз являвшаяся возлюбленной в галлюцинациях, на этот раз подменяется в его сознании шекспировской героиней, в образе которой Клара и умерла. Реплики Аратова («Знаю я, из-за кого ты умерла Джульеттой», «Так теперь я прощен, о Джульетта моя?»), обращение к нему Клары-Призрака («О, мой милый, о, Ромео») да и весь текст дуэта, лексически подобного аналогичной сцене у Шекспира, не оставляет сомнений в генетическом источнике происходящего. Таким образом, через апелляцию к «лирическому тексту» английского драматурга и – опосредованно – ко всем музыкальным интерпретациям данного сюжета Кастальский соединяет театрально-игровую сферу Клары Милич с мистическим пространством предсмертных галлюцинаций Аратова, скрепляя их «союз любви и смерти».

В не меньшей мере заслуживает внимание интертекстуальное воздействие на сочинение Кастальского оперной поэтики Чайковского, что вполне закономерно, учитывая не только авторитет последнего в сфере лирико-психологической драмы в отечественной музыкально-театральной традиции, но и личные связи двух композиторов – учителя и ученика. Кастальский, до «Клары Милич» не имевший опыта работы в данном жанре, неизбежно вовлекается в диалог с уже написанным, а значит, вольно или невольно ориентируется на предшествующие

вершинные образцы – «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». Воздействие Чайковского ощущается на разных уровнях – от общей концепции и композиционно-драматургических решений до интонационных параллелей, однако наибольшее внимание привлекают две отсылки, очевидность которых свидетельствует о намеренности их включения в текст «Клары Милич». В первом случае так же, как и в отношении «Ромео и Джульетты», Кастальский модифицирует семантику драматического театра, содержащуюся в первоисточнике, в семантику театра музыкального. Декламируемая главной героиней на концерте в доме Княгини сцена письма Татьяны в опере становится частью событийного пространства: Клара пишет письмо Аратову, реакция героя на которое («Я явился на ваше приглашение <...> для того только, чтобы разъяснить, чтобы узнать, вследствие какого странного недоразумения вам было угодно обратиться ко мне») становится поводом драматического объяснения двух главных действующих лиц, что рифмуется с аналогичной сценой в 3 картине «Евгения Онегина». Немало общего не только в ситуациях, переживаемых героями, но и в самих характерах, и в траектории их развития с акцентом на психологизме, драматургии состояний. В Кларе, как и в Татьяне, чувствительность сочетается с необыкновенной силой характера, незаурядностью и нерациональным восприятием мира; трансформация Аратова, первоначально аскета и отшельника, его подчинение в финале оперы власти любовного чувства, осознание им потерянного счастья – также явная интертекстуальная перекличка с онегинским текстом.

Появлению эффекта «глубинной перспективы» способствует и апелляция Кастальского к Сцене в Летнем саду из «Пиковой дамы», по модели которой выстраивается II действие «Клары Милич»¹². Разрабатывая сходным с Чайковским образом – вплоть до лексических аналогий – соотношение внутреннего и внешнего миров, субъективного и объективного, психологии и бытовых реалий, композитор выстраивает драматургию на диссонансе образа пестрой круговерти гуляющей на бульваре разночинной публики (хор «Сюда толпою шумной пришли мы май встречать», квартет «Прекрасен русский теплый майский день», хор молодежи «Погода нынче просто чудо!») и состояния Клары, находящейся в психологическом кризисе еще до объяснения с Аратовым (ариозо «Какая скука здесь, среди чужих скитаюсь я без цели, без желанья»). Сопоставляя таким образом Клару и «сурового немца» – носителя твердого характера и, в то же время, «сильных страстей и огненного воображения», доводящих его до помешательства,

Кастальский выявляет еще одну грань в сложном комплексе аллюзий, связанных с ее образом (Клара – Мобрай – Джульетта – Татьяна – Герман). Представляется, что, расширяя с помощью таких отсылок к операм Чайковского горизонты прочтения собственного сочинения, композитор также ведет определенную «игру», подчеркивая «вымышленность» происходящего, развивая одну из важных составляющих концепции своей оперы – оппозицию «жизнь / театр».

Помимо Скотта, Шекспира, Чайковского, сочинения которых, выступая в качестве претекстов, сыграли значительную роль в формировании концепции произведения в целом, в опере обнаруживается и целый ряд более локальных интертекстуальных связей с сокровищницей литературы и музыкального искусства. Целым стуском цитат и аллюзий отмечено II действие «Клары Милич», построенное на том же принципе контраста внутреннего и внешнего, развития личной драмы героев и фона, что и анализируемый выше в связи с «Пиковой дамой» III акт. Концертно-театральный вечер в доме Княгини, в обстановке которого происходит первая встреча Клары и Аратова, «соткан» Кастальским из череды номеров. В первом из них, в соответствии с текстом первоисточника («Заезжий артист <...> начал валять фантазию Листа на вагнеровские темы» [6, с. 252]), звучит фортепианная композиция, стилизующая виртуозно-блестящий стиль произведений венгерского композитора. Последующие эпизоды: романс Андрея Ильича «Проснулось утро, едва над холмами», его дуэт с Княгиней «Гуляют тучки золотые»¹³, а также мелодекламация стихотворения в прозе «Сфинкс», написанные на тексты Тургенева, – своеобразный оммаж великому русскому писателю. Кульминацией вечера становятся два исполняемых главной героиней романсы, которые диссонируют окружающей атмосфере легкости и непринужденности светского общения не только своей лирико-мистической образностью, но и иной функцией: под маской бытовых концертных номеров скрывается экспозиция Клары, а также ее пылкое признание в любви Аратову. Характерно, что Кастальский в данном случае не идет по пути инсценировки содержащихся в первоисточнике мотивов и не цитирует романсы «Только узнал я тебя» Глинки и «Нет, только тот, кто знал» Чайковского, которые упоминаются в тексте, а создает авторские вокальные миниатюры (на слова И. Гете «С тобою мысль моя» и текст Тургенева «Отрава горькая слезы последней жжет мои ресницы» из поэмы «Андрей»), наиболее точно отражающие душевное состояние героини. Второй из названных романсов, приобретающий значение лейтмотива любви Клары, впоследствии по-

является в оркестре в сцене объяснения с Аратовым и в вокальном монологе, предшествующем самоубийству героини.

Фонд претекстов для «Клары Милич» не исчерпывается только названными в статье сочинениями. Данный круг разомкнут, здесь могут обнаруживаться все новые и новые составляющие, поскольку изначально заложенная в повести Тургенева диалогичность художественного пространства в опере в значительной степени

интенсифицируется как за счет переосмысления роли и функций уже заложенных в первоисточнике отсылок, так и за счет появления новых, в большей степени связанных с музыкально-театральным «текстом культуры». Тем не менее, даже проанализированные примеры позволяют рассматривать интертекстуальность как важный конструктивный и смыслообразующий фактор концепции, либретто и музыкальной драматургии оперы Кастальского «Клара Милич».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: [1; 2] и другие.

² См., например, статьи Ю. Сахновского [3] и Ю. Энгеля [4].

³ Первый показ оперы прошел 11 ноября 1916 года в Театре Зимина в Москве, после семи представлений оперу сняли с репертуара, с тех пор она больше не ставилась.

⁴ В 1915 году, за год до постановки оперы Кастальского, написанной в 1906 году, были представлены сразу две экранизации повести Тургенева: «Клара Милич» (реж. Э. Пахульский) и «После смерти» (реж. Е. Бауэр).

⁵ Более подробно о восприятии писателем творчества Скотта см.: [5].

⁶ В финале романа «Сент-Ронанские воды» главный герой Тиррел видит Клару Мобрай в зеркале: «Он поднял глаза и увидел фигуру Клара, державшей свечу (взятую ею в коридоре) в вытянутой руке. На мгновение он застыл, не спуская глаз с этого страшного призрака, и лишь потом решился повернуться к живому существу, отраженному в зеркале. Когда же он сделал это, неподвижные бледные черты Клара почти убедили его в том, что перед ним бесплотное видение...» [6, с. 535].

⁷ В повести писатель сравнивает Клару с выдающимися артистками своего времени: «Мы еще не знаем хорошенько: Рашель она или Виардо?...» [7, с. 253]. Как известно, Э. Рашель – известная трагедийная актриса, а П. Виардо – оперная певица. Данной фразой Тургенев обозначает недюжинные способности Милич в обеих сферах, однако Кастальский акцентирует в ее образе именно вторую составляющую.

⁸ Его «музыкальность» характеризуется следующим авторским комментарием: «У Аратова в кабинете действительно находилось пианино, на котором он изредка брал аккорды с уменьшенной септимой» [7, с. 250].

⁹ См., например, статью Г. Шелогуровой [8].

¹⁰ Более подробно о развитии этой линии в первоисточнике и опере Кастальского см. статью авторов [9].

¹¹ В первоисточнике не названа пьеса последнего выступления Клара. По сюжету, Аратов спрашивает Купфера о сочинении, в котором героиня имела успех, на что получает ответ: «В „Груне“ А. Островского» [7, с. 275]. Однако в наследии Островского нет пьесы с таким наименованием. Есть основание предполагать, что Тургенев подразумевает другую пьесу драматурга – «Василису Мелентьеву», во время представления которой известная актриса Е. Кадмина, ставшая прообразом Клара Милич, на почве несчастной любви приняла яд и умерла.

¹² События этого действия отсутствуют в первоисточнике.

¹³ На приведенные строки существует также романс, написанный юным А. Рубинштейном.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зверева С. Г. А. Д. Кастальский: Идеи. Творчество. Судьба. М.: Вузовская книга, 1999. 240 с.
2. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 5: Александр Кастальский: статьи, материалы, воспоминания, переписка / ред.-сост., вст. ст. и коммент. С. Г. Зверевой. М.: Знак, 2006. 1032 с.
3. Сахновский Ю. С. Кантата А. Д. Кастальского к 25-летию юбилею Московского Синодального училища // Русское слово. 1911. 8 ноября.
4. Энгель Ю. Д. Опера в Москве // Хроника журнала «Музыкальный современник». 1916. № 9/10. С. 20–23.
5. Волков И. О., Желякова И. М. И. С. Тургенев – читатель В. Скотта (по материалам библиотеки писателя). Статья первая // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 1. С. 216–239.
6. Скотт В. Собр. соч.: в 20 т. М.–Л.: Художественная литература, 1964. Т. 16. 570 с.
7. Тургенев И. С. Клара Милич (После смерти) // Песнь торжествующей любви. СПб.: Азбука-Аттикус, 2019. С. 245–310.
8. Шелогурова Г. Н. Семантика театра в повести И. С. Тургенева «После смерти» («Клара Милич») // Acta Universitatis Lodzensis: Folia Litteraria Rossica. 2013. № 6. С. 45–54.

9. Ермакова Д. М., Лобзакова Е. Э. Поэтика сновидений в опере «Клара Милич» А. Кастальского по повести И. Тургенева // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал. 2022. № 2. С. 37–45.

REFERENCES

1. Zvereva S. A. D. Kastal'skii: Idei. Tvorchestvo. Sud'ba [A. Kastalsky: Ideas. Creative work. Fate]. Moscow: Vuzovskaia kniga, 1999. 240 p.
2. Russkaia dukhovnaia muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 5: Aleksandr Kastal'skii: stat'i, materialy, vospominaniia, perepiska [Alexander Kastalsky: articles, materials, memoirs, correspondence]. Compiled and comment. by S. Zverevoi. Moscow: Znak, 2006. 1032 p.
3. Sakhnovskii Iu. Kantata A. D. Kastal'skogo k 25-letnemu iubileiu Moskovskogo Sinodal'nogo uchilishcha [Cantata by A. D. Kastalsky for the 25th anniversary of the Moscow Synodal School]. In: Russkoe slovo [Russian word]. 1911. 8 noiabria.
4. Engel' Iu. Opera v Moskve [Opera in Moscow]. In: Khronika zhurnala «Muzykal'nyi sovremennik» [Chronicle of the magazine «Musical Contemporary»]. 1916. No. 9/10. Pp. 20–23.
5. Volkov I., Zheliakova I. I. S. Turgenev – chitatel' V. Skotta (po materialam biblioteki pisatel'ia) [I. S. Turgenev as a reader of V. Scott (based on the materials of the writer's library)]. Stat'ia pervaiia. In: Studia Litterarum [Studies of Literature]. 2022. Vol. 7. No. 1. Pp. 216–239.
6. Skott V. Sobr. soch.: v 20 t. [Collected works: in 20 vol.]. Moscow – Leningrad: Hudozhestvennaja literatura. Vol. 16. 570 p.
7. Turgenev I. Klara Milich (Posle smerti) [Clara Milich (After death)]. In: Song of Triumphant Love. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2019. Pp. 245–310.
8. Shelogurova G. Semantika teatra v povesti I. S. Turgeneva «Posle smerti» («Klara Milich») [The semantics of theater in I. S. Turgenev's story «After death» («Clara Milich»)]. In: Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica [Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica]. 2013. No. 6. Pp. 45–54.
9. Ermakova D., Lobzakova E. Poetika snovidenii v opere «Klara Milich» A. Kastal'skogo po povesti I. Turgeneva [Poetics of dreams in the opera «Clara Milich» by A. Kastalsky based on the novel by I. Turgenev]. In: ARTE: Elektronnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal [ARTE: Electronic research journal]. 2022. No. 2. Pp. 37–45.

Ермакова Дарья Михайловна

концертмейстер

Дворец творчества детей и молодежи

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

jester-22@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-8769-6731

Darya M. Ermakova

concertmaster

Palace of Children and Youth Creativity

Russia, 344002, Rostov-on-Don

jester-22@yandex.ru

ORCID: 0009-0007-8769-6731

Лобзакова Елена Эдуардовна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

lel-22@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0502-0954

Elena E. Lobzakova

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

lel-22@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0502-0954