

Роль музыкальных включений в драматургических текстах Тургенева

Маргарита М. Одесская

Российский государственный гуманитарный университет

Москва, Россия, mar-1432998@yandex.ru

Аннотация. В статье утверждается тезис о том, что новаторство тургеневской драматургии состоит в соединении музыкального и словесного текстов. Существует немало работ, рассматривающих аллюзии писателя на музыкальные произведения в прозаических жанрах. Известны исследования о совместной работе литератора и певицы – Полины Виардо. В ряде работ показано влияние музыки на художественный стиль и философию творчества писателя (М.П. Алексеев [Алексеев 1918], А.А. Гозенпуд [Гозенпуд 1994], В.А. Доманский [Доманский 2018], М.А. Самородов [Самородов 2015], И.А. Рыбко [Рыбко 2021] и др.). Однако нам неизвестны работы, в которых рассматриваются музыкальные включения в текст комедий и сцен раннего Тургенева. В статье показано, что приемы включения музыкальных номеров в тексты либретто, написанных Тургеневым для оперетт на музыку Полины Виардо, апробированы писателем в его драматургических опытах сороковых годов. Комедии, сцены и либретто оперетт следует рассматривать как единую систему. Такой подход позволяет увидеть, как формировалась драматургическая концепция писателя, его понимание театральности.

Ключевые слова: драматургия, либретто, оперетта, музыкальные включения, пародирование

Для цитирования: Одесская М.М. Роль музыкальных включений в драматургических текстах Тургенева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 11. С. 34–46. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-34-46

The role of musical inclusions in Turgenev's dramatic texts

Margarita M. Odesskaya

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

mar-1432998@yandex.ru

Abstract. The article asserts the thesis that the innovation of Turgenev's dramaturgy consists in combining musical and verbal texts. There are many works considering the writer's allusions to musical works in prose genres. There are known studies on the joint work of the writer and singer – Pauline Viardot. A number of works show the influence of music on the artistic style and philosophy of the writer's work Alekseev M.P. [Alekseev 1918], Gozenpud A.A. [Gozenpud 1994], Domansky V.A. [Domansky 2018], Samorodov M.A. [Samorodov 2015], Rybko I.A., [Rybko 2021], etc.). However, we are not aware of works that consider musical inclusions in the text of comedies and scenes of early Turgenev. The article shows that the techniques of including musical numbers in the texts of the librettos written by Turgenev for operettas to the music of Polina Viardot were tested by the writer in his dramatic experiments of the forties. Comedies, scenes and librettos of operettas should be considered as a single system. This approach allows for seeing how the writer's dramatic concept and his understanding of theatricality were formed.

Keywords: drama, libretto, operetta, musical inclusions, parodying

For citation: Odesskaya, M.M. (2024), "The role of musical inclusions in Turgenev's dramatic texts", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, pp. 34–46, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-10-34-46

В работах, посвященных театральнo-драматургической деятельности Тургенева, четко разграничены литературные и театральные жанры: с одной стороны, комедии, сцены, незаконченные отрывки и планы будущих драматургических произведений, а с другой стороны, либретто оперетт, написанных на французском языке в сотрудничестве с Полиной Виардо как композитором. Либретто Тургенева располагаются на периферии творческого наследия писателя, и в полном собрании сочинений и писем эти тексты отделены от основного корпуса драматургических произведений, им отведено место в последнем томе сочинений как текстам маргинальным. Такое разграничение обусловлено тем, во-первых, что текст либретто принято считать в большей степени служебным, неоригинальным, подчиненным музыкальной пар-

титуре и неспособным существовать автономно от написанной на его основе музыки¹, во-вторых, в процессе перевода с немецкого и французского, а также реконструкции фрагментов рукописей незавершенных сцен тургеневские либретто претерпели определенную интерпретационную трансформацию и адаптацию.

Театрально-драматургическое наследие Тургенева и хронологически можно разделить на два периода: 1840–1850-е гг. – это десятилетие поиска новых форм в драматургии, что отразилось на жанровом разнообразии пьес [Исакова 2013, с. 4], определившем и особенности их поэтики [Зорин 2009]. В этот период Тургенев выражает свою неудовлетворенность современным состоянием драматургии и театра в ряде рецензий². В свою очередь, его собственные драматургические опыты в значительной мере подверглись критике³ (С. 2, 554–555). Принимая упреки критики в несценичности своих пьес и оставив многие замыслы незавершенными, Тургенев тем не менее издал десять комедий и сцен отдельным томом в 1869 г. с кратким предисловием, в котором выражал надежду на то, что его пьесы, «неудовлетворительные на сцене, могут представить некоторый интерес в чтении» (С. 2, 481). Исследователями отмечен парадокс, состоящий в том, что драматургические произведения, условно говоря, первого периода, которые были поставлены в театре, сам автор предназначил для чтения, в то время как либретто оперетт, создаваемых в следующее десятилетие так называемого второго периода, он писал для сцены и нимало не заботился о сохранности литературного текста. Эти тексты не для чтения, как писал один из первых исследователей театра Тургенева, Леонид Гроссман, а для театральной постановки:

Непосредственной целью их были подмостки, они исполнялись сейчас же по написании и пользовались завидным успехом на европейской сцене [Гроссман 1924].

¹ Чёрная Е.С. Либретто // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1973. URL: <https://www.belcanto.ru/libretto.html> (дата обращения 29 августа 2024).

² Тургенев И.С. Смерть Ляпунова. Драма в пяти действиях в прозе. Соч. С.А. Гедеонова (1846); *Он же*. Генерал-поручик Паткуль. Трагедия в пяти действиях, в стихах. СПб. Сочинения Нестора Кукольника (1847); *Он же*. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста» (1852).

³ См.: Тургенев И.С. Полное собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 2. С. 554–555. Здесь и далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием серии (С. или П.), тома и страницы.

Сам писатель заявлял, что его сочинения имели конкретную развлекательную цель:

Первым поводом... было желание украсить семейный праздник исполнением музыкально-драматических сцен, в котором бы приняли участие дети и ученицы г-жи Виардо. Попытка удалась; шутка, как говорится, пошла в дело (С. 10, 293).

Свидетельством тому, что Тургенев не придавал большого значения написанным им либретто как литературным произведениям, служит и развернутое описание состоявшегося на профессиональной сцене Веймарского театра представления оперетты «Последний колдун» (1869). В статье, написанной в форме письма к П.В. Анненкову, либреттист, с одной стороны, с гордостью сообщает об успехе премьеры, а с другой – умаляя значение собственного сочинения, восхваляет музыку оперетты:

...не мне судить о достоинствах моего либретто; но нет никакого сомнения в том, что достоинства музыки г-жи Виардо во сто раз их превосходят и заслуживали бы лучшего текста. <...> Либретто, написанное для салона и пригодное для него, могло показаться слишком наивным, почти детским, недостаточно развитым; перемена рамы, в которую вставляется картина, часто меняет ее самое (С. 10, 296, 298).

Несомненно, спектакль, который был удостоен внимания «чрезвычайных лиц» в Германии, стал знаменательным событием для Тургенева и Полины Виардо. Очевидно, Тургенев мечтал о постановке оперетты в России [Гроссман 1924]. Однако, несмотря на то что Анненков при публикации в Санкт-Петербургских Ведомостях (1869, № 110, 23 апреля (5 мая), с. 1–2) «письма» сопроводил его примечанием не только с целью ознакомить российскую публику с новостями европейской театральной жизни, с подробным отчетом о прошедшей с успехом премьере оперетты знаменитого писателя и оперной дивы, выступившей в роли композитора, но и с намерением ускорить ее постановку в России, надежды не оправдались, оперетта не была поставлена на российской сцене (С. 10, 559).

Как либреттист Тургенев и при жизни не был широко известен публике. Созданные совместно с Полиной Виардо оперетты в основном не выходили за пределы узкого круга зрителей, собиравшихся на вилле писателя в Баден-Бадене, а также в маленьком театре на 100 мест, построенном на том же курорте знаменитой певицей. Впоследствии спектакли давались в ее доме во Франции [Швириц 1964, с. 208]. И можно было бы сказать, что успешная премьера

оперетты «Последний колдун» была исключительным событием, если бы не постановка режиссера Б.Н. Голубицкого, созданная к 175-летию писателя в 1993 г. и представленная впервые на русской сцене Орловского драматического театра имени Тургенева в рамках театрального фестиваля. Спектакль имел огромный успех и в течение 15 лет не сходил с подмостков театра [Голубицкий 2016].

Как видим, Тургенев – автор комедий и сцен и Тургенев-либреттист, хотя и недостаточно высоко оценивал свои произведения, все же неизменно писал для театра. Он не только присутствовал на представлениях созданных им пьес, но и перевоплощался в персонажей оперетт на музыку Полины Виардо. Связаны ли ранние драматургические опыты Тургенева с его последующей работой 1860-х гг. для музыкального театра?

Крупнейший отечественный музыковед А.А. Гозенпуд, написавший не одну работу о роли музыки в творчестве Тургенева, называет свою статью, включенную в полное собрание сочинений Тургенева, «Тургенев – музыкальный драматург» и рассматривает его либретто не как второстепенный подчиненный музыке жанр, а как самостоятельные новаторские драматургические произведения (С. 12, 583–632). Французский исследователь Робер Оливье, опубликовавший рукописи из фонда Национальной библиотеки парижского архива Тургенева, убедительно показал литературную ценность проанализированного им материала. Он сгруппировал рукописи по жанрам в четыре группы: либретто оперетт и «комической оперы», опера-буфф, сценарии, водевиль. Прodelав огромную текстологическую работу, исследователь показал, как тщательно Тургенев занимался отделкой каждого сочинения и как взаимодействовали музыка и литературный текст. Музыка, замечает Оливье, помогала Тургеневу оттачивать сценическую форму словесного произведения [Оливье 1964, с. 69–90]. Таким образом, за кажущейся сиюминутностью импровизации стояла серьезная работа литератора. Все эти факты и концептуальные результаты исследовательской работы специалистов убеждают в том, что раннюю драматургию Тургенева и «музыкальную драму» 1860-х гг. необходимо рассматривать в единстве. Мы разделяем мнение С.Н. Патапенко, которая считает, что «театр Тургенева сороковых и шестидесятых годов» – единая творческая система, которая открывает перспективу изучения «драматургической формы, построения конфликта, организации действия» [Патапенко 1998]. Бесспорно, права исследовательница и в том, что Тургенев намеренно использует в либретто, сценариях избитые клишированные сюжетные ситуации и ходы, которые травестируются и пародируются в опереточном жанре и позволяют, как справедливо отмечает

автор статьи, сосредотачивать внимание не на содержании, а на эффектной комической форме, введении музыкальных номеров:

Избитость, тривиальность используемых сюжетных ходов Тургеневым не скрывается, наоборот, клишированность старательно подчеркивается, выставляется и обыгрывается как сознательный прием. События сами по себе художественной роли в этих произведениях не играют. Они нужны как формальная основа развития сценического действия, динамичного, непритязательного, органично обеспечивающего появление музыкальных номеров [Патапенко 1998].

Леонид Гроссман в упоминавшейся монографии выдвинул тезис о том, что либреттистика Тургенева совпала по времени с расцветом во Франции и Европе в целом модного жанра оперетты. Он высказал предположение, что на русского писателя оказала влияние в особенности оперетта Оффенбаха [Гроссман 1924]. Это предположение опровергает А.А. Гозенпуд, настаивающий на исключительной оригинальности музыкальной драмы Тургенева, но поддерживает С.Н. Патапенко, считающая, что именно на уровне формы можно провести параллели тургеневских музыкальных пьес с опереттами Оффенбаха:

Создатели жанра композиторы Ф. Эрве и Ф. Оффенбах трактовали оперетту на первоначальном этапе как музыкально-сценическую пародию, только с течением времени расширив рамки нового жанра. Тургеневские либретто отвечают именно этой пародийной тенденции [Патапенко 1998].

Итак, суммируя, можно сказать, что тургеневская музыкальная драма по форме сопоставима с вошедшей в моду опереточной стилистикой, в основе которой – пародия на устаревшие литературные типы и жанры, а ее структура, состоящая из диалогов, сочетающихся с музыкальными номерами и танцами, наследует традиции водевиля и комической оперы.

Соединение музыки и литературных жанров было органично для Тургенева. И это взаимодействие можно увидеть уже в его ранних драматургических опытах. Рассмотрим более детально, как функционируют музыкальные включения в комедиях и сценах Тургенева.

Доказательством тому, какое важное значение Тургенев придавал музыкальным номерам, служит, например, его письмо к друзьям, в котором драматург, сообщая о работе над пьесой «Искушение святого Антония» (1842), говорит о включенной в текст

пьесы песенки Аннунциаты и приводит полностью семь строф ее первой редакции:

...я и сплю и вижу «Искушение С. Антония» – 3 первые (большие) сцены совсем готовы – и к моему возвращению всё, я думаю, будет кончено... Вы познакомитесь с одной девицей – Аннунциатой, которая, хотя и любовница Чёрта, но, ей-ей, прелюбезная девица, – и т. д. и т. д. (С. 2, 688).

Леонид Гроссман не без оснований связывал неоконченный текст пьесы Тургенева с комедией «Театра Клары Газуль» «Женщина-дьявол, или Испытание святого Антония» Проспера Мериме. Исследователь считал, что Тургенев, подобно французскому писателю, задумал цикл, в который, по мнению Гроссмана, вошли бы еще две пьесы – «Неосторожность» и «Две сестры». Во всех трех пьесах действие происходит в Испании, и персонажи носят испанские имена. Однако, если сравнивать «Испытание святого Антония» Тургенева с текстом Проспера Мериме, то, помимо многих других отличий, следует отметить главное – в тексте Мериме нет музыкальных включений. Очевидно, Тургенев, представляя пьесу воплощенной на сцене театра, придавал большое значение театральности, одним из способов создания которой и являлись включенные музыкальные номера. Обратимся к тексту песенки:

Под окном прекрасной донны,
Больше часу, при луне
Ходит юноша влюбленный
В черном бархатном плаще.
Он играет на гитаре
Песни, полные тоски...
Он поет о страстном жаре,
О звездах и о любви...
Вдруг окошко растворилось,
И украдкой из окна
Показалась и склонилась
Милой донны голова.
Он умолк... она с улыбкой
Говорит ему: «Сеньор,
Я боюсь за вас: ошибкой
Вас возьмет ночной дозор.
Хоть приподнят длинной шпагой
Край широкого плаща,
Хоть и веет злой отвагой

От усов и от пера,
Хоть умны вы и прекрасны,
Хоть в меня вы влюблены...
Но нимало не опасны –
Скромный друг чужой жены...»
И окошко, как живое,
Затворилось... и домой,
Поглупев – едва ль не втрое,
Потащился витязь мой (С. 2, 494).

Это музыкальное включение представляет собой не что иное, как сценку-пародию на сюжеты куртуазной поэзии трубадуров. Впоследствии Тургенев включил с некоторыми изменениями эту песенку в текст также незаконченной пьесы «Две сестры» (1844), передав ее исполнение Антониетте. Песенкой младшая сестра дразнит свою соперницу старшую сестру Клару. Таким образом, пародийная музыкальная сценка служит завязкой конфликта соперничающих сестер.

И наконец, в законченной пьесе «Неосторожность» (1843) пародийная сцена на сюжет-клише поэзии трубадуров снова повторяется и выступает в качестве завязки действия, является комической интродукцией к пьесе, в которой влюбленный добивается расположения замужней донны под ее балконом. Приведем фрагмент песни, исполняемой Доном Рафаэлем, случайно оказавшимся под балконом Доньи Долорес:

Для недолгого свиданья,
Перед утром при луне,
Для безмолвного лобзанья...
Ты прийти велела мне...
У стены твоей высокой,
Под завешенным окном,
Я стою в тени широкой,
Весь окутанный плащом...
Звезды блещут... страстью дивной
Дышит голос соловья...
Выйдь, о, выйди на звук призывный,
Появись, звезда моя! (С. 2, 13).

Необходимо отметить, что в неоконченной пьесе «Искушение святого Антония», кроме указанного музыкального номера, для создания комического театрального эффекта в текст включены песенки, исполняемые персонажами, олицетворяющими inferнальные и природные субстанции:

Чертенок 1-й (вполголоса... 2-й подтягивает)

Море, море глупое,
 Море бестолковое,
 Что ты расшумелось,
 Что расхорохорилось?
 Нас не испугаешь ты:
 Нет у нас корабликов,
 Лодочек с товарами...
 Нам бояться не за что...

Улитка осторожно подползает к морю и слушает...

Мы с ним чертенятушки
 Смирные ребятушки.
 Выростем со временем
 С нами не шути (С. 2, 484).

Нельзя не заметить, что эти поющие персонажи напоминают эльфов, исполняющих музыкальные партии в либретто к оперетте «Последний колдун».

Музыкальное включение, близкое к водевильным куплетам, находим и в комической сценке, пародирующей ситуацию сватовства, отсылающую к классическим сюжетам Гоголя и Островского, в комедии «Месяц в деревне» (1855). Циничный сорокалетний доктор Шпигельский делает предложение старой деве тридцати семи лет, компаньонке Лизавете Богдановне. Сцена сопровождается шутовским номером доктора:

... слушайте же, я вам спою песенку. У меня голос прескверный, да вы не взыщите.

Лизавета Богдановна. *(с удивлением)*. Песенку!

Шпигельский. Слушайте! Первый куплет:

Жил-был у бабушки серенький козлик,

Жил-был у бабушки серенький козлик,

Фить как! вот как! серенький козлик!

Фить как! вот как! серенький козлик!

Второй куплет:

Вздумалось козлику в лес погуляти,

Вздумалось козлику в лес погуляти,

Фить как! вот как! в лес погуляти!

Фить как! вот как! в лес погуляти!

Лизавета Богдановна. Но я, право, не понимаю...

Шпигельский. Слушайте же! Третий куплет:

Серые во-олки козлика съели,

Серые во-олки козлика съели. (*Подпрыгивая.*)

Фить как! вот как! козлика съели!

Фить как! вот как! козлика съели! (С. 2, 364–365).

Центральной в комедии «Провинциалка» (1850) является музыкальная сцена, в которой персонаж, граф Любин, исполняет романс из написанной им оперы на итальянском языке, а героиня аккомпанирует пению. По сюжету – это кульминация, в которой хитроумная и лукавая Дарья Ивановна одерживает любовную победу, одурачивая стареющего ловеласа. Важно отметить, что Тургенев писал пьесу для сцены и конкретно для актрисы Н.В. Самойловой и ее брата, о чем свидетельствует письмо Тургенева к актрисе, черновик которого приводится в комментариях к комедии, а также рукопись с черновым перечнем действующих лиц и указанием фамилий актеров–исполнителей ролей (С. 2, 662). Известно, что актриса Н.В. Самойлова обладала прекрасными вокальными данными и «охотно вводила в свои роли музыкальные номера» (С. 2, 664). Таким образом, становится ясно, какое важное значение придавал Тургенев музыкальному тексту романса, включенному в текст комедии (по одной из версий, исполняемому «дуэтино»).

В сцене «Вечер в Сорренто», как и в «Провинциалке», музыкальный номер – исполнение серенады под окном итальянским импровизатором – является кульминацией и разрешением конфликта, который заканчивается объяснением в любви. Музыкальная сцена служит и для создания атмосферы и перекликается с названием одноактной сцены. Интересно, что, в отличие от других пьес, в «Вечере в Сорренто» музыкальный текст значимо отсутствует, он не входит в состав сценического, а лишь присутствует в ремарке, в которой дается и реакция на пение персонажей-слушателей:

Певец поет серенаду под окном. Во все время пенья оба, Бельский и Мария Петровна, стоят неподвижно. По окончании куплета Бельский бросается к окну и кричит: «браво, браво...» (С. 2, 475).

Таким образом, музыкальные включения, выполняющие различные сюжетно-композиционные функции, играют важную роль для создания театральности в пьесе. Рассмотренные случаи включения музыкальных номеров в литературные тексты комедий и сцен показывают, что и на ранних этапах исканий драматургической формы Тургенев понимал театральность как соединение словесных и музы-

кальных жанров. Он искал новые театральные приемы, способные оживить рутину на сцене. Его путь к либретто для оперетт, написанных в содружестве с Полиной Виардо, был логическим продолжением начатых в сороковые годы новаторских приемов создания текстов для театральных представлений. Драматургические тексты Тургенева и их сценическое воплощение совпали с западноевропейской тенденцией синтеза искусств, которая выразилась, с одной стороны, в теоретическом обосновании концепции оперного искусства Рихардом Вагнером, а с другой стороны, с расцветом оперетты во Франции, Австрии. Можно сказать, что домашний театр Тургенева и Полины Виардо – предшественник камерных музыкальных театров и кабарежной культуры, получивших особую популярность в начале XX в. Пародийность, использование клишированных ситуаций и персонажей-масок, фрагментарность действия – эти черты подводят к известным образцам модернистского театра.

Литература

- Алексеев 1918 – *Алексеев М.П.* Тургенев и музыка. Киев: Изд-во Общества исследования искусств, 1918. 22 с.
- Гозенпуд 1994 – *Гозенпуд А.А.* Тургенев: Исследования. Санкт-Петербург: Композитор, 1994. 200 с.
- Голубицкий 2016 – *Голубицкий Б.Н.* Чудеса «Последнего колдуна» // Тургеневский ежегодник 2015 / Сост. и ред. Л.В. Дмитриухина, Л.А. Балыкова. Орел: Орлик, 2016. URL: <https://turgenevmus.ru/chudesa-poslednego-kolduna/> (дата обращения 29 августа 2024).
- Гроссман 1924 – *Гроссман Л.П.* Театр Тургенева. Петербург: Брокгауз–Ефрон, 1924. 174 с.
- Доманский 2018 – *Доманский В.А.* В мире искусства // Доманский В.А., Кафанова О.Б. Художественные миры Ивана Тургенева. М.: Флинта, 2018. С. 183–275.
- Зорин 2009 – *Зорин А.Н.* «Сюжеты в форме диалога»: жанровая ремарка пьес Тургенева. Интерпретационный аспект // Известия Саратовского государственного университета. 2009. Т. 9. Вып. 2. Серия: Социология. Политология. С. 70–76.
- Исакова 2013 – *Исакова Я.Н.* Жанровая специфика пьес Тургенева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2013. 19 с.
- Оливье 1964 – *Оливье Р.* Либретто оперетт и комедия. Оперетты Тургенева (1867–1869) // Литературное наследство. Т. 73. Кн. 1. М.: Наука, 1964. С. 69–90.
- Патапенко 1998 – *Патапенко С.Н.* Драматургические опыты И.С. Тургенева 1860-х годов в контексте театральных исканий XX века. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/010/8.htm> (дата обращения 27 августа 2024).

- Рыбко 2021 – Рыбко И.А. Франко-немецкий музыкальный театр И.А. Тургенева и У. Шекспира: «Последний колдун» // Тургенев: на перекрестке эпох и культур: [Кол. монография] / Отв. ред. М.М. Одесская. М.: РГГУ, 2021. С. 289–304.
- Самородов 2015 – Самородов М.А. Интермедияльная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений: Дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2015. 135 с.
- Швириц 1964 – Швириц Г. Представления оперетты «Последний колдун» // Литературное наследство. М.: Наука, 1964. Т. 73. Кн. 1. С. 208–224.

References

- Alekseev, M.P. (1918), *Turgenev i muzyka* [Turgenev and music], Izd-vo Obshchestva issledovaniya iskusstv, Kiev, Russia.
- Domansky, V.A. (2018), “In the Art World”, Domansky, V.A. and Kafanova, O.B. *Khudozhestvennye miry Ivana Turgeneva* [The Artistic Worlds of Ivan Turgenev], Flinta, Moscow, Russia, pp. 183–275.
- Gozenpud, A.A. (1994), *Turgenev: Issledovaniya* [Turgenev. Research], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
- Golubitskii, B.N. (2016), “Miracles of ‘The Last Sorcerer’”, Dmitryukhina, L.A. and Balykova, L.A. (eds.), *Turgenevskii ezhegodnik 2015* [Turgenev’s Yearbook 2015], Orlik, Orel, Russia, available at: <https://turgenevmus.ru/chudesya-poslednego-kolduna/> (Accessed 29 August 2024).
- Grossman, L.P. (1924), *Teatr Turgeneva* [Turgenev’s Theatre], Brokgauz-Efron, Saint Petersburg, Russia.
- Isakova, Ya.N. (2013), *Genre specifics of Turgenev’s plays*, Abstract of PhD dissertation (Philology), Ivanovskii gos. un-t, Ivanovo, Russia.
- Olivier, R. (1964), “Libretto of operettas and comedy. Operettas by Turgenev (1867–1869)”, *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], vol. 73, book 1, Nauka, Moscow, Russia, pp. 69–90.
- Patapenko, S.N. (1998), *Dramaturgicheskie opyty I.S. Turgeneva 1860-kh godov v kontekste teatral’nykh iskanii XX veka* [I.S. Turgenev’s dramatic experiments of the 1860s in the context of theatrical searches of the 20th century], available at: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/010/8.htm> (Accessed 27 August 2024).
- Rybko, I.A. (2021), “The Franco-German Musical Theater of I.S. Turgenev and W. Shakespeare: ‘The Last Sorcerer’”, Odesskaya, M.M. (ed.), *Turgenev: na perekrестke epokh i kul’tur* [Turgenev: at the crossroads of epochs and cultures], RGGU, Moscow, Russia, pp. 289–304.
- Samorodov, M.A. (2015), *The intermediate poetics of the prose by I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy and A.P. Chekhov in the light of the interpretation of their works*, PhD Dissertation (Philology), MGU, Moscow, Russia.

- Shvirts, G. (1964), "Performances of the operetta 'The Last Sorcerer' ", *Literary heritage*, vol. 73, book 1, Nauka, Moscow, Russia, pp. 208–224.
- Zorin, A.N. (2009), " 'Plots in the form of dialogue'. A genre remark of Turgenev's plays. The interpretative aspect", *Izvestiya of Saratov University. Sociology. Politology*, vol. 9, iss. 2, pp. 70–76.

Информация об авторе

Маргарита М. Одесская, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; mar-1432998@yandex.ru

Information about the author

Margarita M. Odesskaya, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; mar-1432998@yandex.ru