

На правах рукописи

МИРОШНИЧЕНКО Светлана Витальевна

**Пьесы Гоголя в комической опере.
«Женитьба» Гречанинова, «Игроки» Шостаковича**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Долинская Елена Борисовна

Официальные оппоненты: **Зайцева Татьяна Андреевна**,
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория (академия) имени
Н. А. Римского-Корсакова, профессор

Сизова Людмила Вячеславовна,
кандидат искусствоведения, профессор,
Российский университет театрального
искусства – ГИТИС, профессор

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО
Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова

Защита состоится 26 декабря 2013 года в 17 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.009.01, ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « » ноября 2013 года

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В истории отечественного оперного театра особое место занимает творчество Н. В. Гоголя, драматургия которого стала явлением исключительным. Среди большого количества его разножанровых произведений, пьес, непосредственно написанных для театра, всего восемь. Практика же показала, что богатейшее наследие писателя давало возможность использовать на сцене самые разные сочинения и тем пополнять обширный репертуар отечественного театра. Отправными для обретения новых музыкальных идей становились не только сами произведения Гоголя, но и уникальный язык его прозы. После Пушкина ни один из русских писателей не представил столько материала для оперных произведений, как Гоголь. Белинский даже заключал, что «после драматических пьес Гоголя ничего нельзя ни читать, ни смотреть на театре»¹.

Сюжетами для опер как в XIX, так и в XX столетиях послужило внушительное число гоголевских творений. Его сочинения словно ждали своего музыкального воплощения. При этом отдельные произведения использовались композиторами дважды или даже трижды. Нередко сразу же после опубликования они обращали на себя внимание своей театральностью, колоритностью образов, богатством речевых характеристик, подсказанных фольклорными прототипами.

Значительный интерес композиторов к творчеству Гоголя наблюдается и в наши дни. В этом заключено очевидное доказательство актуальности его художественных идей – времени они неподвластны. Для любого поколения Гоголь оказывался писателем близким – романтическим или смешным, абсурдным или обличительным.

Равновеликую для сцены роль прозаических творений Пушкина и Гоголя определил Мусоргский: «Пушкин писал в драматической форм«Бориса» не

¹ Белинский В. Г. Русский театр в Петербурге. Игроки... соч. Гоголя // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 5. Статьи, рецензии и заметки, апрель 1842 – ноябрь 1843. М., 1979. С. 450.

для сцены; Гоголь писал «Сорочинскую ярмарку» в форме рассказа – уж конечно не для сцены. Но оба гиганта творческой силой так тонко наметили контуры сценического действия, что только краски наводи»².

Первые опыты перенесения гоголевской прозы на язык музыкального театра принадлежат Мусоргскому. Оперную гоголиану XX-XXI веков, существенно превосшедшую объемом предшествующее столетие, открывал Шостакович³. Среди сюжетов Гоголя, наиболее востребованных музыкальными театрами, оказались комедии «Женитьба» (Мусоргский, Гречанинов, Мартину, Франкштейн) и «Ревизор» (Гречанинов, Дашкевич, А. Чайковский).

Исторически сложилось, что *установлению музыкально-театральной концепции русской комической оперы в значительной степени способствовали разножанровые спектакли на сюжеты пьес Гоголя*. Музыкальные версии «Женитьбы» и «Игроков» заняли здесь свое место.

Объект исследования – комические оперы по Гоголю А. Гречанинова и Д. Шостаковича, которые были созданы не только в один исторический период, в годы Великой Отечественной войны, но и с кратчайшей дистанцией во времени: их разделяет всего четыре года. Показательно, что «Женитьба» с момента создания на сцене драматического театра нередко ставилась в один вечер с «Игроками» – как диалог одноактных комедий⁴.

Предмет исследования – аналитическое сопоставление «Женитьбы» и «Игроков» с целью выявления особенностей их музыкального прочтения Гречаниновым и Шостаковичем. Изучение разных композиторских подходов в работе с текстами Гоголя на примере сравнительного анализа названных опер предпринимается впервые.

² Композиторы «Могучей кучки» об опере. Избр. отрывки из писем, воспоминаний и критических статей. М.: Музгиз, 1955. С. 249.

³ «Нос» (1927-1928) и «Игроки» (1942) Шостаковича, «Женитьба» (1945-1946) Гречанинова, «Женитьба» (1952) Мартину, «Записки сумасшедшего» (1963) Буцко, «Шинель», «Коляска» (1971) Холминова, «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (1971) Банщикова, «Мертвые души» (1977) Щедрина, «Портрет» (1980) Вайнберга, «Ревизор» (2006, нов. редакция 2012) Дашкевича, «Женитьба» (2010) Франкштейна.

⁴ Так, 5 февраля 1843 года «Игроки» вместе с «Женитьбой» были поставлены в Москве в бенефис М. Щепкина.

Индивидуальность музыкального воплощения «Женитьбы» Гречаниновым рассматривается в сравнении с тем же литературным первоисточником, используемым Мусоргским, современником Гоголя. Так возникает триумвират композиторов: Мусоргский, Гречанинов и Шостакович. К его образованию имелись объективные основания. Во-первых, *каждый из них на пути оперного композитора дважды обращался к слову Гоголя*. Таковы у Мусоргского «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка», у Гречанинова «Ревизор» и «Женитьба», у Шостаковича «Нос» и «Игроки». Во-вторых, у Гречанинова и Шостаковича одна из двух гоголевских партитур по разным причинам оказывалась *незавершенной*. (Мусоргский приостановил работу над обеими гоголевскими композициями). В силу этого в диссертации специально ставится вопрос о *причинах остановок работы над изучаемыми операми*, а также о *разных подходах к их завершению* (М. Ипполитовым-Ивановым «Женитьбы», К. Мейером «Игроков»).

Цель исследования заключается в классификации индивидуальных подходов композиторов XIX и XX веков к тексту комедий «Женитьба» и «Игроки», а также в обобщении стилевых особенностей опер, написанных по прозе Гоголя. В этой связи важное значение приобретает сравнение литературной основы комедий Гоголя и ее оперных прочтений. Все возрастающая роль литературного первоисточника в сложении ведущих компонентов оперного спектакля предопределяется эволюционными процессами музыкального театра. Сказанным и обусловлена постановка основных задач.

Задачами исследования, определяющими его актуальность, выдвигаются:

- выявление этапов бытования на драматической сцене комедий Гоголя «Женитьба» и «Игроки» (с премьерных постановок и до наших дней);
- изучение особенностей воплощения текста Гоголя в операх «Игроки» и «Женитьба»;
- установление фаз работы над оперой «Женитьба» Гречанинова по его письмам;

- анализ стилевых параметров «Женитьбы» Гоголя-Гречанинова;
- описание эскизов оперы «Ревизор» – первого подхода Гречанинова к гоголевскому тексту;
- анализ рукописи «Игроков» в аспекте соотношения слова и музыки;
- сравнение текстовой стороны «Игроков» и «Носа»: общее и разное в подходе к слову Гоголя;
- рассмотрение последней страницы рукописи «Игроков» как своеобразного старта для завершения оперы;
- соотнесение опыта окончания «Женитьбы» Мусоргского (Ипполитовым-Ивановым) и «Игроков» Шостаковича (Мейером).

Материал работы составили две оперные «Женитьбы», а также «Игроки» Шостаковича. Сочинения представлены в контексте созданных на их основе редакций или завершений. Принципиальным для концепции диссертации обозначилось включение в ее источниковое поле не только опубликованных произведений, но и манускриптов, привлеченных из различных архивных хранилищ. Сам источниковедческий ракурс работы предопределил углубленное изучение неизвестных сочинений Гречанинова. В архивах найдены, в частности, романсы, ор. 179 и Литургия № 4, ор. 177, созданные вокруг «Женитьбы». Целый корпус неопубликованных писем композитора пополнил сведения об истории создания и о зарубежных постановках «Женитьбы». Она представлена как центральный аналитический текст исследования – ценнейший *артефакт оперной лаборатории Гречанинова*.

Необходимость широкого обращения к документальным источникам была предопределена доминантой источниковедческого ракурса работы. Архивные изыскания в связи с «Женитьбой» Гречанинова проводились в следующих хранилищах: ВМОМК им. Глинки (ф. 22 – А. Гречанинов; ф. 315 – Д. Рогаль-Левицкий); РГАЛИИ (ф. 745 – А. Гречанинов; ф. 2085 – Р. Глиэр); Мемориальный музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной. (№ X-15, л. 2-13; № VII-56, л. 4-11).

Рукописи «Игроков» Шостаковича изучались по материалам, хранящимся: в архиве Дмитрия Шостаковича DСН и в фонде 32 (ВМОМК им. Глинки).

Методология исследования. Поставленные в работе задачи обусловили комплексный подход, объединяющий источниковедческий, историко-стилевой, интонационный и сравнительно-аналитический методы. Ведущей же обозначилась текстологическая направленность.

Многообразие взаимосвязанных объектов продиктовало необходимость привлечения широкого круга как музыковедческих, так и литературоведческих источников. Тема «Гоголь и музыка» представлена особенно полно. В сфере музыкального театра это исследования Б. Асафьева, В. Беркова, А. Гозенпуда, Г. Тюменевой. Названная проблематика присутствует в трудах по теории и истории оперы – М. Друскина, Н. Туманиной, М. Сабининой, М. Тараканова, А. Баевой. Методологическую ценность представляют работы, специально изучающие оперные либретто: С. Городецкого, И. Соллертинского, В. Яковлева, Б. Ярустовского, И. Пивоваровой. Метод интонационного анализа учитывает опыт теоретических концепций Э. Курта, Б. Асафьева, В. Медушевского.

Огромное число трудов посвящено Гоголю не только в отечественном, но и в зарубежном литературоведении⁵. О внимании литературоведов к личности и творчеству писателя говорит, в частности, монография Е. Тарасовой⁶. Здесь представлен широкий круг современных ученых-славистов Германии, Австрии, Швейцарии, открывающих новые аспекты жизни и творчества выдающегося прозаика.

⁵ Приведем лишь некоторые. Так в антологию «Гоголь в русской критике» вошел уникальный состав авторов. Среди 38 имен: Пушкин, Белинский, Аксаков, Вяземский, Григорьев, Достоевский, Розанов, Мережковский, Блок, Белый, Анненский, Брюсов, Эйхенбаум, Вяч. Иванов, Бахтин, Набоков, Эйзенштейн, Терц, Лотман..., что указывает на гигантские размеры хронографа гоголианы.

⁶ «Н. В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении (70-90 годы XX века)».

Большое значение для работы имели труды В. Турбина⁷ и Е. Падериной⁸. В последнем комплексный анализ поэтики «Игроков» представлен в обширном историко-культурном, литературном, театроведческом и биографическом контексте.

Совершенно разный объем музыковедческой литературы сложился в связи с гоголевскими композициями Мусоргского, Гречанинова и Шостаковича. «Женитьба» Мусоргского изучена многосторонне. В работе подчеркивается справедливость позиции Римского-Корсакова, который издал первое действие в 1908 году, считая его важной частью наследия автора «Бориса Годунова».

В иной ситуации оказываются «Игроки» Шостаковича, судьба опер которого, как известно, была в XX веке одной из самых трагических. И если «Нос» и «Катерина Измайлова» широко представлены в музыковедческих трудах разных жанров, то «Игроки», в силу своей незавершенности, долго не получали соответствующего внимания в исследовательской литературе. Вскользь, как о наброске, не имеющем большого значения, об «Игроках» говорилось уже в первых монографиях о Шостаковиче. Вместе с тем для композитора музыка второй его партитуры по Гоголю сохранила свою значимость. Доказательством тому служит самая большая автоцитата в творчестве Шостаковича: средняя часть Альтовой сонаты, ор. 147 построена на ведущем тематическом материале «Игроков».

Незавершенность оперы Шостаковича подчеркивалась уже при первом исполнении музыки (в программе указывалось – 8 сцен из оперы «Игроки», соч. 63, 1942). В исторической ретроспективе видно, что данная концертная премьера, осуществленная Г. Рождественским в 1978 году силами солистов Московского камерного музыкального театра под управлением Б. Покровского, послужила импульсом к рождению интереса исследователей к рукописи «Игроков». Краткие постпремьерные рецензии принадлежат С. Слонимскому и

⁷ «Пушкин. Гоголь. Лермонтов. Опыт жанрового анализа».

⁸ «К творческой истории "Игроков" Гоголя: история текста и поэтика».

А. Богдановой. Хронологически первым исследованием стала дипломная работа И. Брежневой «Неоконченная опера Д. Шостаковича "Игроки" » (1980 г.). Более развернутые сведения об «Игроках» появились во втором издании «Опер и балетов Шостаковича» А. Богдановой. Аналитический взгляд на рукопись «Игроков» был избран главным в работе Г. Овсянкиной.

Если «Женитьба» Мусоргского изучена в разных аспектах, а об оперном фрагменте Шостаковича существуют отдельные труды, литература об опере «Женитьба» (как и об оперном творчестве Гречанинова в полном объеме) пока весьма скромна.

После отъезда Гречанинова из СССР длительное время не возникало ни одной работы, посвященной хотя бы отдельной области его творчества. Не удались (по разным причинам) несколько попыток написания и публикации монографий о жизни и творчестве Гречанинова: С. Богуславским (в 1940-е годы), А. Муриным (в 1950-е), Ю. Александровым (в 1960-70-е). Их труды так и не вышли в свет. Издаваться разножанровые исследования о музыке Гречанинова стали только в XXI веке. Речь идет о монографиях Ю. Паисова («Александр Гречанинов. Жизнь и творчество») и О. Томпаковой («Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов»).

Лишь в 2009 году дошел до отечественного читателя главный литературный труд Гречанинова, его автобиографическая книга «Моя жизнь» (создана в 1934 году в Париже, издана в 1954 году в Нью-Йорке в англоязычном варианте). Книгу эту следует ставить в один ряд с «Летописью моей музыкальной жизни» Римского-Корсакова, «Автобиографией» Прокофьева или «Хроникой моей жизни» Стравинского. Публикация автобиографической книги Гречанинова безусловно способствовала возвращению его творчества в историю русской музыки XX столетия. Ускоряло указанный процесс и издание переписки А. Гречанинова с Д. Рогаль-Левицким и В. Ламмом, которую осуществил ВМОМК им. Глинки. Автору диссертации удалось разыскать неизвестные письма Гречанинова к В. Зирингу, Р. Глиэру, Л. Сабанееву.

К настоящему моменту еще не созданы специальные труды, посвященные оперному творчеству Гречанинова как целостному явлению русского оперного театра, а также его завершающей опере «Женитьба», как итогу. Последнее обстоятельство имело свои причины: ввиду отсутствия партитуры практически до наших дней *опера была неизвестна на Родине композитора*. Лишь в 2009 году в Московском Государственном Академическом Детском Музыкальном театре имени Н. И. Сац состоялась ее успешная премьера. Так в 200-летний юбилей Гоголя и в 145-летний Гречанинова сбылась мечта композитора – русская публика услышала его последнюю оперу.

Научную новизну диссертации определяют следующие обстоятельства:

– найден и впервые обнародован неизвестный эскиз Гречанинова к опере «Ревизор»;

– проведен многоаспектный текстологический анализ авторского клавира оперы «Женитьба» Гречанинова;

– впервые введены в научный оборот неопубликованные письма А. Гречанинова к В. Зирингу, а также неизвестное письмо А. Гречанинова к Л. Сабанееву (из собрания Т. Масловской, профессора РАМ им. Гнесиных);

– впервые приводятся тексты авторецензий исполнителей центральных партий «Женитьбы», связанные с ее постановкой во Франции, а также рецензии зарубежных русскоязычных газет;

– обобщаются данные, полученные при сравнительной характеристике методов завершения «Женитьбы» М. Мусоргского (М. Ипполитов-Иванов, ор. 70) и «Игроков» Д. Шостаковича (К. Мейер, ор. 53).

Апробация работы. Диссертация была обсуждена на кафедре истории русской музыки МГК им. Чайковского 18 декабря 2012 года и рекомендована к защите.

Основные положения работы изложены автором в пяти докладах на всероссийских и международных научно-практических конференциях, в их числе: IV Межвузовская конференция-семинар студентов, аспирантов и

молодых ученых «Музыкальное образование: научный поиск в решении актуальных проблем учебного процесса в современном вузе» (Москва, 12-13 апреля 2010 г.); XIV Российская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы современного искусствознания: наука, творчество, образование» (Оренбург, 12-15 ноября 2011 г.); III Международная научно-практическая конференция «Художественная культура и образование в XXI веке: исторический аспект изучения отечественного музыкального и изобразительного искусства» (Кострома, 20-21 марта 2012 г.); VII Московская научно-практическая конференция «Студенческая наука», секция «Музыкальное искусство» (Москва, 20 ноября 2012 г.); III Открытая научно-практическая конференция «Проблемы музыкального исполнительства и педагогики: взгляды молодых исследователей» (Москва, 17 мая 2013 г.).

Практическая значимость исследования определяется тем, что сформулированные в нем положения и выводы могут быть использованы при дальнейшем изучении отечественного оперного творчества XX столетия, а также при чтении лекционных курсов по истории русской музыки и музыкального театра.

Выдвинутый в диссертации круг научных и практических задач определил **структуру работы** – она содержит введение, три главы, заключение, а также Приложения. В него вошли: архивные материалы, включающие переписку Гречанинова с разными респондентами, наброски к «Ревизору» и «Игрокам», сопоставительные таблицы, демонстрирующие работу Мусоргского, Гречанинова и Шостаковича с прозой Гоголя как оперным текстом.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается выбор и актуальность темы, анализируется степень ее изученности, формулируются цели и задачи исследования, его методологическая основа, определяются научная новизна и научно-практическое значение работы. Подчеркивается, что внешняя простота фабулы повестей Гоголя, лаконичность изложения давали возможность реализовать их текст в

качестве либретто почти без сокращений, с незначительными добавлениями и изменениями. В музыкально-театральном прочтении прозы Гоголя обреталось новое соотношение слова и музыкальной интонации. Каждую фразу Гоголя пронизывает редкая напевность, внутренняя музыкальность, в совокупности со своеобразием ритмики.

Первая глава, «Женитьба» и «Игроки» Гоголя в отечественном театре, содержит два параграфа. В первом в исторической ретроспективе рассматриваются постановки комедий «Женитьба» и «Игроки» *на драматической сцене*. Показывается, что комическая «Женитьба» изначально стала одной из самых таинственных и загадочных пьес русского классического репертуара. Гоголь сам обозначил ее жанр как «совершенно невероятное событие». И событие это, с разных точек зрения, поистине оказалось таковым. Свидетельством тому стал факт неоспоримый – бурный старт сценической жизни «Женитьбы» в драматическом театре. Однако разнообразие решений режиссеров XIX века не затеняло главное – приверженность общей концепции, месту действия и образно-смысловой сути гоголевской комедии.

Множественность прочтений «Женитьбы» в XX-м столетии побила все рекорды. Известные мастера (среди них – К. Станиславский и В. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд и В. Сахновский, Н. Акимов и А. Эфрос) открывали в тексте гоголевских комедий нечто новое и неожиданное. Последний, например, акцентировал в «Женитьбе» драматические черты, объединив в спектакле приметы сатирической комедии-фарса и психологической драмы.

Начало XXI века ознаменовано серией новаторских постановок ведущих российских режиссёров – М. Захарова, С. Арцибашева, В. Фокина, И. Золотовицкого, А. Левинского. Как великого абсурдиста трактует Гоголя В. Фокин. Место действия – не купеческий дом, а каток. Шокирующий на первый взгляд фон создает, вместе с тем, возможность выстроить калейдоскоп стремительно меняющихся мизансцен. Таким необычным путем режиссер последовательно переводит гоголевскую стихию иррационального на язык театра.

Пьесе «Игроки» Гоголь предпослал эпиграф – «Дела давно минувших дней». В современных постановках она ставится не просто как история о капризах случая или про страсть к игре, подчиняющей всю жизнь героев. В «Игроках» режиссерам нередко видится метафора сегодняшней России, которую главный герой, Ихарев, в сердцах называет «надувательной землей». Иначе поступил С. Юрский. Он перенес действие гоголевских «Игроков» в девяностые годы минувшего столетия, в Сочи, в гостиницу на берегу моря. Строгий, бесстрастный и почти не смешной спектакль «Жульничество в 9 эпизодах и 25 картинах» представляет режиссер С. Женовач (Студия театрального искусства). С другой стороны спектакль «Гоголь. Игроки» О. Меньшикова и «Театрального Товарищества 814» решен весьма классически. Режиссер возвратил пьесе Гоголя ее оригинальное звучание, отказавшись от современных интерпретаций и сложных подтекстов. Оригинальность гоголевских «Игроков» заключается в том, что интерес сосредотачивается не столько на карточной интриге, сколько на самом содержании ролей, разыгрываемых шулерами.

Сказанное позволяет заключить, что современные режиссерские прочтения «Игроков» хотя и весьма многообразны, но жанрово тяготеют к однотипности: как правило они транскрибированы в жанр *трагикомедии*. В отличие от установок драматических театров XIX века, *режиссеры XX-го столетия предпочитают ставить Гоголя не в оригинале, а по мотивам его пьес.*

Во втором параграфе, **Пьесы Гоголя в русской опере**, дается краткий обзор музыкальных сочинений, написанных на его литературные тексты. Исторически сложилось так, что произведения Гоголя, в гораздо большей степени, например, чем Островского становились основой оперных либретто. Некоторые из них создавались на неизменный текст. Новое содержание, пришедшее вместе с произведениями Гоголя в русскую музыку, обогатило и расширило ее жанровые и тематические границы.

Начало гоголевской традиции в отечественном оперном театре положил П. Чайковский. Его опера «Кузнец Вакула» (в позднейшей редакции – «Черевички») сыграла значительную роль в летописи музыкального театра России. Среди постановок имели место разные подходы к музыкально-сценическому воплощению текстовой стороны гоголевских пьес. В большинстве случаев их лаконичность давала возможность реализовать текст писателя либо с минимальными сокращениями, либо в качестве готового либретто.

Показательным опытом создания музыкальной версии на текст достаточно близкий, но совсем не во всем идентичный оригиналу, стала *«Женитьба» Мусоргского*. Либретто было составлено композитором с максимальным приближением к Гоголю. Для своего времени замысел и план реализации новаторской оперы явились весьма смелыми. В том числе и потому, что это было первое обращение к обличительному сюжету из современной жизни. Для истории отечественной (да и зарубежной музыки) комическая «Женитьба», пусть даже в одном большом фрагменте, стала замечательной школой прозаического речитатива, школой характерологически правдивого изображения оперных героев в вокальной речи. Для самого же Модеста Петровича – огромной профессиональной базой, подготовившей появление «Бориса Годунова».

В «Женитьбе» композитор достигает той степени слияния музыкального и речевого в театре, при которой один вид искусства растворяется в другом: музыкальная организация подчиняется законам собственно речевой сценической жизни текста, а вся игровая гамма пьесы закреплена средствами музыкальной выразительности.

«Пожалуй, кроме Мусоргского и Прокофьева в русской (да и зарубежной) опере, никто никогда не придавал такого значения поискам выразительного

слова, точности историко-социальной и психологической характеристики через речь»⁹.

Непосредственно за «Женитьбой» следует раздел, посвященный *соотношению в «Игроках» Шостаковича вербального и музыкальных рядов*. Рядоположенность этих очерков давала возможность более наглядно сопоставить общее и особенное в обращении композиторов разных столетий к текстам знаменитых комедий Гоголя. В частности, показано, что в отличие от Мусоргского, Шостакович *видит в Гоголе своего соавтора-либреттиста*.

В вокально-речевых ситуациях незавершенных «Игроков» Шостакович во многом следует линии Даргомыжского-Мусоргского (особенно наглядно в характеристике слуг). В аналитическом разделе изучаются особенности драматургии, образное содержание отрывка, его интонационная сфера, принципы формообразования, специфика музыкального языка.

Названные аспекты рассматриваются на материале «Игроков» не изолированно, а в контексте стилевых черт «Носа», первой оперы по Гоголю. Обращаясь к текстам писателя дважды, Шостакович опробовал разные возможности его оперного воплощения. Если в либретто «Носа» имеет место свободное литературное транскрибирование, с широким привлечением текстов из других сочинений писателя, с введением новых действующих лиц (даже не из ряда персонажей Гоголя), то в «Игроках» налицо иные установки. Здесь главным в создании самой оперной композиции становится музыкальное следование за неизменным прозаическим текстом: «...после четырнадцатилетнего перерыва я решил вернуться к Гоголю. Но "Игроки" не будут похожи на "Нос" . Они будут написаны на другой основе. "Носе" я вольно обращался с гоголевским текстом, а в "Игроках" я буду следовать за Гоголем, не пропуская ни одного слова, как это делал Даргомыжский в своем "Каменном госте". Либреттистом будет сам Гоголь!...»¹⁰.

⁹ Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1963. С. 81. Опера Гречанинова «Женитьба» музыковеду была неизвестна.

¹⁰ Письма другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.: ДСЧ – СПб.: Композитор, 1993. С. 29.

Партитура фрагмента оперы «Игроки» прозрачна и очевидно сохраняет все имманентные качества гоголевского «Носа»: ослепительный юмор, естественность интонации, виртуозно найденное взаимодействие между певцами и оркестром. Последний не призван аккомпанировать певцам, он как бы самостоятельное действующее лицо оперы: комментирует ситуации, выполняет изобразительные функции, усиливает эмоционально-насыщенную речь героев, создает их тембровые характеристики. Опираясь на принципы инструментального театра, Шостакович в «Игроках» активно включает тембры-персонажи, но в основном вполне обходится деревянно-духовой и медной группой инструментов. По-прежнему используется прием персонификации инструментальных тембров (как, например, в припеве песни Гаврюшки). Таким образом, развивая традиции «Носа», Шостакович во второй опере еще шире подключает образно-смысловые возможности инструментального театра.

Вокальные партии «Игроков» демонстрируют разные типы подходов композитора к музыкальному воплощению текста Гоголя. Как главные чередуются то песенно-ариозный тип интонирования, то скупой речитативный стиль. Причем речитатив и quasi ариозные фрагменты весьма гибко перетекают друг в друга. Определить жанровую границу между ними не всегда легко. Если в классической опере речитатив имеет, как правило, предваряющий характер, а основное эмоциональное напряжение концентрируется в ариозном эпизоде, то в «Игроках» наблюдается как раз обратная тенденция: на экспрессивно-напевную часть приходится гораздо меньшая нагрузка, чем на речитативную.

Среди особенностей стиля «Игроков», оперы «нереальной», как называл ее автор, подчеркиваются: специфика голосов солистов (только мужские), малая контрастность драматургии, отсутствие любовной интриги, пространственные монологи, повествующие о различных хитростях шулерского искусства. Кроме того, в отличие от первой оперы в партитуре «Игроков» не предусмотрен хор, да и использование ансамблей здесь весьма лаконично. Вместе с тем, как и в первой опере по Гоголю, во второй сохранена важная роль полифонических приемов развития.

Вторая глава – Гоголь Гречанинова – центральная в исследовании. Она включает не только «Женитьбу», но и другие неизвестные сочинения композитора на прозаические тексты писателя. В первом параграфе, *Доктор Honoris causa: Американский период в жизни Гречанинова*, освещен поздний период его пути, дотеле менее изученный. Покинув Россию в 1925 году, Гречанинов не предполагал, что оставляет Родину навсегда. В его жизни открывался второй, французский этап, а после начала Второй мировой войны и третий – американские годы творчества оказались исключительно плодотворными. Гречанинов обосновался в Америке, будучи уже в возрасте 76 лет. Однако он не затерялся в потоке новой музыки. Вероятно потому, что сумел сохранить истинно русский художественный облик.

На завершающем этапе творчества Гречанинов продолжал обращаться к разным жанрам. Как наиболее значительные обозначились: опера «Женитьба», крупные произведения для симфонического оркестра, а также камерно-инструментальные пьесы¹¹. Неизбывная потребность в создании духовной музыки проявилась в создании мессы¹² и особенно Литургии № 4. Последняя, ор. 177 долго была неизвестна русскому слушателю, т.к. издавалась только в Сан-Франциско. Автор диссертации получил эти ноты и впервые целиком проанализировал сочинение, написанное почти параллельно с «Женитьбой».

Полностью сосредотачиваясь в зарубежные годы на русской теме, композитор все чаще обращается к отечественной поэзии и прозе Золотого века: Пушкину, Лермонтову, Жуковскому, Баратынскому, Тургеневу, и, конечно же, Гоголю. С текстами последнего у Гречанинова связаны два оперных замысла.

¹¹ Концертино для двух кларнетов и фортепиано ор. 172, 1943; септет для кларнета, фагота и струнного квартета ор. 172 а, 1948. Для скрипки и фортепиано: Рапсодия на русские темы ор. 147, 1940; Поэма ор. 191, 1949. Для альты и фортепиано: Соната № 1 ор. 161, 1940. Для виолончели и фортепиано: «Праздничная увертюра» ор. 178, 1946; «Мелодия» ор. 192, 1949. Для кларнета и фортепиано: соната № 1 ор. 162, 1940. Для балалайки и фортепиано: соната ор. 199, 1948.

¹² «И на земле мир» – для смешанного хора и органа ор. 166, 1942; «И духа святого» – для смешанного хора и органа ор. 169, 1943.

Второй параграф главы, *Музыкальный театр Гречанинова*, открывается обзором оперного творчества композитора, ныне, к сожалению, почти неизвестного слушателю. Комплексный взгляд на жанр показал, что оперные работы Гречанинова группируются вокруг двух периодов творческого пути. Первый этап охватывает 1898-1910 годы, когда были созданы пять разножанровых опер, где наибольший успех снискала эпическая опера «Добрыня Никитич»¹³. Вторая волна интереса к опере (1930-1945 гг.) оказалась вдохновленной исключительно комедиями Гоголя: с интервалом почти в полтора десятилетия композитор работает над «Ревизором» (фрагмент) и завершает путь оперного композитора созданием «Женитьбы».

Аналізу набросков неизвестного автографа, *оперы «Ревизор»*, датированного 1930 годом и принадлежащего парижскому периоду жизни композитора, посвящен специальный раздел.

Страницы автографа «Ревизора» писались, видимо, в спешке, в очень быстром темпе: текст изобилует кляксами и с трудом поддается расшифровке. Автор диссертации применил метод сравнительной характеристики гоголевского текста с вербальным рядом оперы Гречанинова – чтобы с помощью первого прочитать второй.

Вокальные партии здесь не мелодизированные, а скорее речитативные, максимально приближенные к разговорной речи. В их интонационной основе преобладают скачки на большие септимы и тритоны, остинатные повторы. Также встречаются последования по уменьшенным и увеличенным аккордам. Отмечается, что такое интонационное напряжение в какой-то степени предвосхищает сложнейший склад вокальных партий «Мертвых душ» Щедрина, где речевое начало господствует абсолютно, а интонационный рисунок весьма прихотлив и по своей природе скорее инструментален.

Набросок «Ревизора» представил ценный материал для наблюдений над формированием вокальной речи на неизменную прозаическую строку. Очевидно, что композитора прежде всего интересуют: вербально-смысловая

¹³ В 1944 году Гречанинов напишет на ее основе симфоническую сюиту.

опора текста, точная эмоциональная окраска слова, выразительность агогических приемов.

В набросках к «Ревизору» Гречанинов не везде подробно выписывает партию сопровождения. Чаще она фиксируется лишь как легкие намеки на ту или иную гармонию или характеристический тип фактуры. Несмотря на очевидную эскизность чернового текста, его страницы вполне способны создать представление о характере задуманной оперы.

Найденный фрагмент «Ревизора» следует расценить как небольшой, но явный «мостик», ведущий к *«Женитьбе»*. Сама же комическая опера рассматривается как *итог оперных исканий* Гречанинова. Последняя партитура композитора для театра анализируется в разных аспектах, прежде всего, в жанровом. Композитор сообщает в письме Глиэру, что «...увлечен сочинением оперы, вернее сказать, музыкальной комедии на гоголевскую "Женитьбу" ...»¹⁴.

В комедии Гоголя два действия, Гречанинов вводит иное членение оперы – три картины. Несмотря, однако, на другую структуру, он остается верен последовательности событий пьесы.

Гоголь в «Женитьбе» пересматривает традиционную иерархию героев комедии – возводит *в ранг главных действующих лиц второстепенные персонажи*: ведущими становятся не Подколесин и Агафья Тихоновна, а самые активные, Кочкарев и Фекла. Гречанинов следует этому принципу, например, в прорисовке *музыкальных портретов*. В каждой сцене они обогащаются новыми чертами, высвечивающими разные грани контрастных характеров. «...Я потрясена тем, что Вы музыкой нарисовали как пером – типы людей. Каждая партия дает характер ее героя... Всякое движенье, всякое выраженье лица указано музыкой», – писала Н. Анненкова, первая исполнительница роли

¹⁴ Гречанинов А. Письмо к Глиэру Р. от 23 декабря 1945 г. // РГАЛИИ, ф. 2085, оп.1, ед. хр. 625. С. 59.

свахи Феклы, звуковой портрет которой Гречанинов писал, ориентируясь на «разбитное контральто Лидии Шаляпиной», дочери великого певца¹⁵.

Особое внимание Гречанинов уделяет тематической наполненности оперы. Главными сгустками мелодизма он делает *лейтмотивы* и вырастающие на их основе интонационные портреты-характеристики героев. Их обилие и яркая характеристичность сближает сочинение Гречанинова со стилем классической оперы.

В портретировании героев оперы, прежде всего женихов, большую роль играет опора на жанры и жанровость, как рельефные знаки изображаемой эпохи. Композитор, например, поручает Кочкареву тему в стиле народной песни, а жанровые аллюзии использует в характеристике других женихов. Так, например, в партии романтического Жевакина присутствуют намеки то на венский вальс, то на итальянскую арию.

Традиционные *ариозо*, с мелодическими оборотами, общеупотребительными в бытовой музыке, будут сопровождать Агафью Тихоновну. В частности, плач-причет невесты сближен с аналогичным эпизодом в обряде крестьянской свадьбы. В нем доминируют: пение без сопровождения, характерная повторность мотивов, типовые народно-песенные интонации, свобода метроритмики, частые ферматы. Возникает здесь и конкретный прототип – соло Агафьи напоминает песню Любаши «Снаряжай скорей» в «Царской невесте».

Наряду с ариозо свою важную роль в характеристике героев выполняют *монологи*, представленные как монолог-рассказ, монолог-самоубеждение, монолог-пародия. В них декламационность не затеняет напевности вокальных партий.

В комической опере Гречанинов широко применяет приемы, устоявшиеся в смеховой культуре как драматического, так и музыкального театров. Среди них выделяется роль эффектов *несовпадения* и *несоответствия* – в первую

¹⁵ Гречанинов А. Письмо к Зириргу В. от 11 июля 1950 г. // ВМОМК им. Глинки, ф. 22, ед. хр. 721.

очередь литературного текста и его музыкального воплощения. Но не только. Не совпадают – средства музыкальной выразительности и изображаемая ситуация, тембр и персонаж, мелодия и ее гармонизация.

Местонахождение партитуры оперы пока неизвестно. Однако о камерном составе ее оркестра удалось установить благодаря найденному письму композитора к В. Зирингу 14 апреля 1946 года: «...5 деревянных, 2 валторны и 2 трубы, струнный квинтет». Очевидно, что у Гречанинова, продолжателя классических оперных традиций, оркестр сохраняет ведущую роль. Об этом свидетельствуют как точность тембрового портретирования героев, так и весомость изобразительной и комментирующей функций оркестра.

Анализ клавира «Женитьбы» продемонстрировал, что Гречанинов не только уже изначально слышит, но и постановочно *видит будущий спектакль*. Доказательством тому служит множество ремарок, что фиксируют мимику и жесты героев. Клавир оперы содержит примерно одинаковое количество рекомендаций, адресованных и оркестру, и солистам. При этом указания оркестру в основном связаны с темпом и характером звучания. Ремарки же солистам призваны прежде всего выполнить режиссерскую функцию. Вот некоторые из них: *снова с большим раздражением; немного торжественно; похоже на искренность; вульгарно; жеманно; более решительно*. Подобные указания помогают исполнителям и режиссерам в создании достоверных портретов героев.

Комедию Гоголя-Гречанинова отличает редкая естественность омузыкаленного слова. В письме к В. Зирингу композитор сообщал: «...опера почти вся в *речитативах*, но все они *мелодичные*, а потому не очень трудные»¹⁶. Именно мелодизированное интонирование прозаического текста дает основание причислить «Женитьбу» к разряду опер, где *внутри речитативной сферы пение преобладает*. Вокальная сторона оперы пластична. Она соединяет: различные типы ариозного пения, музыкальной декламации и,

¹⁶ Гречанинов А. Письмо к Зирингу В. от 4 октября 1951 г. // ВМОМК им. Глинки, ф. 22, ед. хр. 726.

изредка, речитатива сессо. Такой вокально-мелодический стиль не изобретен автором «Женитьбы». Скорее здесь проступает продолжение речевой характерности вокального интонирования, свойственного другим представителям петербургской школы, прежде всего Даргомыжскому, Мусоргскому и Прокофьеву.

Опера полностью была поставлена только во Франции. Радуюсь премьерному успеху, Гречанинов не перестает сожалеть о том, что на Родине эта композиция остается неизвестной. В письме к В. Зирингу говорится: «Мне приятно с Вами поделиться успехом и очень большим успехом, который имела «Женитьба» в Париже: и пресса, и мои друзья это мне засвидетельствовали. Как бы мне хотелось, чтобы ее увидели на моей Родине»¹⁷.

Третья глава, Незавершенные оперы по Гоголю: взаимообусловленность литературного текста и музыкального языка. В первом параграфе представлено аналитическое сопоставление музыкальных подходов к тексту в двух операх по «Женитьбе» – Мусоргского и Гречанинова.

Становится очевидным: Мусоргский практически точно воспроизвел текст комедии, сделав в нем лишь незначительные изменения и сокращения, добавив в некоторых немногочисленных местах собственные пояснительные ремарки. Гречанинов же, для создания оперного либретто гораздо радикальнее преобразовывал гоголевское слово, используя следующие принципы: уменьшение длинных текстов при портретировании персонажей; сокращение больших описаний ситуаций; замена отдельных слов в небольших репликах и введение современной орфографии.

Показательно, что композиторами разных столетий для характеристики одних и тех же оперных персонажей применены несовпадающие приемы и средства музыкальной выразительности. Методом сравнительной характеристики рассмотрены тематический фонд и его развитие, выявлено

¹⁷ Гречанинов А. Письмо к Зирингу В. от 12 ноября 1950 г. // ВМОМК им. Глинки, ф. 22, ед. хр. 723.

общее и разное в системе интонирования. В связи с тем, что Мусоргский ограничился в «Женитьбе» лишь созданием первой картины, затрагиваются некоторые проблемы, предопределившие остановку работы над оперой.

Текстологический анализ последнего листа рукописи оперы «Игроки» Шостаковича принципиален для нашей темы. Он составил содержание **второго параграфа**. Завершающая страница эскизов оперного фрагмента никогда прежде специально не изучалась. Вместе с тем, на наш взгляд, она заключает в себе разные важные факторы. Во-первых, позволяет сделать предположения о причинах остановки в работе Шостаковича, во-вторых, проясняет механизмы подходов музыкантов, задавшихся целью либо поставить краткую финальную точку (Г. Рождественский), либо дописать пространный материал (К. Мейер). В контексте последнего как отдельная встает проблема взаимоотношений нового текста с уртекстом. Анализ архивных материалов показал, что К. Мейер, создавший огромный массив новой музыки (превосходящей объемом автограф), просто видимо не знал о существовании последней страницы рукописи.

Д. Шостакович закончил работу над партитурой гоголевской оперы на 13-том такте после цифры 194, сочинив в клавире еще 7 тактов музыки. Эти такты Г. Рождественский инструментовал, «принимая во внимание фактуру предшествующего эпизода, то есть, продолжая гармонические фигурации флейты и кларнета на фоне аккордовой педали струнного оркестра»¹⁸. Доведя партию Утешительного до логического завершения, дирижер продолжил гоголевский текст без определенной высоты, «не считая для себя возможным в данном случае что-либо досочинять за Дмитрия Дмитриевича»¹⁹.

¹⁸ Рождественский Г. Предисловие к партитуре Шостаковича «Игроки» // Архив DSCH, ф. 10, раздел 1, ед. хр. 42.

¹⁹ Там же. Свое весьма лаконичное окончание «Игроков» дирижер создавал для премьерного концертного исполнения фрагмента в 1978 году.

Обратная тенденция наблюдается при рождении практически нового текста многоактной оперы, созданной К. Мейером в 1982²⁰. Здесь главной задачей польский композитор поставил, по его словам, «*слияние своей музыки с языком сочинений Шостаковича 1940-х годов [разрядка моя – С. М.]*»²¹.

К. Мейер не воспользовался материалом, зафиксированным на последней странице рукописи «Игроков» в силу того, что он и письменно, и устно констатировал, что Шостакович якобы писал все свои партитуры сразу на чистовик. По этой причине перед Мейером, видимо, и не вставал вопрос о существовании набросков и эскизов этой оперы. Вместе с тем именно детальное изучение последнего листа эскизов «Игроков» (со слов Ихарева «Очень остроумно») свидетельствует, что последняя страница нотной рукописи, написанная голубыми чернилами, обладает своим комплексом стилевых качеств, которые могли бы оказать влияние на характер окончания оперы.

В третьем параграфе, **Подходы к окончанию незавершенных опер по Гоголю**, сравниваются методы завершения гоголевских опер: М. Ипполитовым-Ивановым («Женитьбы» Мусоргского) и К. Мейером («Игроков» Шостаковича). Феномен прерывания работы, незавершенности композиторских текстов интересовал музыковедов. Однако специально не изучались методы, использующиеся при дописывании оригинала. Немаловажен здесь и этический момент – завершая произведение, композиторы не всегда ставят целью соблюдение стилевых установок авторов опер.

Ипполитовым-Ивановым при переработке «Женитьбы» Мусоргского было создано самостоятельное либретто 4-х актной оперы и ее музыкальный текст. Кроме того введена характеристика новых, отсутствующих у Гоголя действующих лиц, написаны оркестровые эпизоды.

²⁰ Премьера оперы «Игроки» Шостаковича-Мейера состоялась 12 июня 1983 в театре города Вупперталь (Германия). Friedrich Meyer Oeriel (продюсер), Hans-Georg Schafer (художник), Tristan Schick (дирижер).

²¹ Meyer K. Gogol's Satirical Comedy *The Gamblers*, Shostakovich's Operatic Project and My Completion of His Fragment. Hamburg, 2002. P. 5.

Уже в составлении либретто Ипполитов-Иванов намеренно отходит от стилевых установок Мусоргского. Как представитель академических ориентиров в отечественном искусстве, он стремится всячески сохранить то, на чём базировалась классическая опера – номерную структуру, лейтмотивы, завершённые инструментальные фрагменты, которым даёт такие, например, жанровые определения, как «Увертюрка» или «Интермедия». В последний акт оперы вводятся свои персонажи, отсутствующие не только в «Женитьбе», но и в других пьесах Гоголя. Среди них есть как поющие, так и только говорящие.

В таком виде новый оперный текст получил в реестре композиций Ипполитова-Иванова самостоятельное обозначение – ор. 70. В книге «50 лет русской музыки в моих воспоминаниях» композитор так соотносил фрагмент Мусоргского и свою работу над его продолжением: «Мусоргский в "Женитьбе" совершенно отошел от мелодии в сторону речитатива, местами очень находчивого и остроумного. Набравшись храбрости, я решил продлить этот опыт, но несколько в смягченном виде, с применением мелодического речитатива как более приемлемого для неподготовленного слушателя. К тому же во второй половине "Женитьбы" в тексте имеются уклонения, дающие пищу лирическому настроению, которыми я и воспользовался. Я сохранил мотивы музыкальных характеристик, намеченных Мусоргским»²².

При подобном подходе, прежде всего в ориентации на неподготовленного слушателя, не могла не возникнуть сложность: господство прозаического текста диктовало свои формы и средства музыкальной выразительности. Ощувив сложность и прямые неудобства такого способа создания оперы, композитор остался верен своим стилевым координатам: благозвучию, красивой кантилене в песенном духе. Именно это, по-видимому, обусловило введение в оперу романса на текст Пушкина («Под вечер осенью ненастной»), написанного в народном духе, или чувствительной городской песни «Стонет сизый голубочек» на текст Дмитриева).

²² Ипполитов-Иванов М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. С. 155.

В своеобразной декларации К. Мейера по завершению оперы «Игроки» заявлена четкая ориентация на стиль музыки Шостаковича периода создания данной оперы. Этим предопределяются избранные польским композитором линии взаимодействия с автографом. Для подобных случаев они общеприняты: сохранение литературного и музыкального текстов Гоголя и Шостаковича; свободное использование музыки оригинала с другим текстом. И, наконец, полное перенесение всех симфонических фрагментов авторской рукописи в новый текст.

Сопоставление принципов окончания «Женитьбы» Мусоргского и «Игроков» Шостаковича продемонстрировало полярность подходов к завершению гоголевских опер: отход от стиля оригинала (у Ипполитова-Иванова) и прямой контакт с музыкальным словарем *urtext'a* (Мейер)²³.

В Заключении обобщаются наблюдения по выдвинутым проблемам. Постулируется наличие разного рода корректив, вносимых в литературный оригинал в операх, написанных на так называемый неизменный текст. Сопоставляются принципы формообразования классической оперы (от рифмованного либретто до специально написанного в прозе текста по конкретному литературному произведению) со структурной канвой, создаваемой на неадаптированный в либретто текст драматической пьесы. Специальное внимание уделяется отношению Гречанинова к гоголевскому тексту. Демонстрируются разные методы окончания незавершенного оперного текста; затрагиваются этические моменты, возникающие при внедрении новой композиторской воли в первоначальный замысел оперы.

Сопоставление опер по Гоголю Гречанинова и Шостаковича показывает, что у каждого из них одна была как бы экспериментальным фрагментом («Ревизор» и «Игроки»), а другая изначально сложилась как целостный текст

²³ Завершив работу, Мейер не без очевидного самоудовлетворения сообщил: «Я горжусь тем, что больше невозможно определить границы между музыкой Шостаковича и моей». *Gojowy D. Gespräch mit Krzystof Meyer und Jurgen Kochel zur Vollendung der Oper «Die Spieler» von Dmitri Schostakowitsch // Dmitri Shostakovich Internationales festival 16 september 1984 – 15 marz 1985. P. 166.*

(«Нос» и «Женитьба»). Для Шостаковича комическая опера по Гоголю была стартом в оперном жанре, для Гречанинова стала финалом на этом пути.

Приложение содержит большой корпус документальных материалов. Для их систематизации введены такие рубрики, как: нотные архивные материалы (автографы гоголевских опер Гречанинова и Шостаковича), эпистолярные раритеты (письма, рецензии, интервью) и несколько типов сравнительных таблиц.

Свод документов справочного характера дополняют сведения о зарубежном периоде творчества Гречанинова, как менее известном. Так, Литургия «*Новый обиход*», ор. 177, проанализированная в контексте исполнительских задач, создавалась практически одновременно с оперой «Женитьба». По той же причине представлялось важным привести неизвестные романсы Гречанинова – «*На чужбине*» и «*Воля*», обнаруженные в архиве. Они никогда не публиковались и являются опусом, *предшествующим* последней опере композитора. Показательно, что романс «*На чужбине*» непосредственно демонстрирует опыт написания вокальной строки на *прозаический текст*.

Включены в виде *facimile нотные автографы* всех сохранившихся страниц оперы «*Ревизор*», а также отдельных листов, содержащих авторские правки рукописи «Женитьбы».

Из материалов, находящихся в архиве Шостаковича, воспроизведен *автограф* последней страницы черновика оперного фрагмента «Игроки». В связи с трудностью его прочтения, потребовалась расшифровка, результаты которой также демонстрируются.

В разделе *Письма Гречанинова* приведены найденные неопубликованные письма Гречанинова к В. Зирингу, Т. Макушиной, Д. Рогаль-Левицкому, Р. Глиэру и Л. Сабанееву. В основном тексте диссертации они фигурируют лишь в виде отдельных выдержек.

Включены полные *тексты статей зарубежных газет*, посвященные юбилею Гречанинова, а также *рецензии* на премьерные постановки «Женитьбы» в Нью-Йорке и Париже.

В Приложении приведены также *интервью* автора диссертации с Л. Гершковичем, первооткрывателем оперы Гречанинова в России, дирижером-постановщиком «Женитьбы» в Московском академическом детском музыкальном театре им. Н. И. Сац. Впервые воспроизведен неопубликованный русскоязычный вариант *интервью* Детлефа Гойови с Кшиштофом Мейером.

Ценные статистические результаты были получены при составлении разного типа сравнительных таблиц работы композиторов над текстами: Гоголь-Мусоргский; Гоголь-Гречанинов; Гоголь-Шостакович; Гоголь-Мейер; Гоголь-Ипполитов-Иванов.

По материалам диссертации опубликованы работы общим объемом 3,5 п.л., в том числе в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

1. *Мирошниченко, С. В.* Опера «Женитьба» Гречанинова в переписке композитора (В. Зиринг, Т. Макушина) [Текст] / С. В. Мирошниченко // Музыкальная жизнь. 2010. № 9-10. – С. 56-59 [0,2 п.л.].

2. *Мирошниченко, С. В.* Неизвестный театральный манускрипт Гречанинова: «Ревизор», опера по Гоголю [Текст] / С. В. Мирошниченко // Музыкальная жизнь. 2010. № 12. – С. 17-19 [0,1 п.л.].

3. *Мирошниченко, С. В.* «Женитьба» Гречанинова в переписке композитора (продолжение) [Текст] / С. В. Мирошниченко // Музыкальная жизнь. 2012. № 5. – С. 94-98 [0,3 п.л.].

В других изданиях:

4. *Мирошниченко, С. В.* А. Т. Гречанинов. Опера «Женитьба» [Текст] / С. В. Мирошниченко // Материалы IV Межвузовской конференции-семинара студентов, аспирантов и молодых ученых. М.: МПГУ, 2010. – С. 86-90 [0,2 п.л.].

5. *Мирошниченко, С. В.* Из истории русской оперной гоголианы [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сб. научных статей Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 5 / под общей научной редакцией Г. П. Стуловой. М.: Ритм, 2010. – С. 115-119 [0,2 п.л.].

6. *Мирошниченко, С. В.* Музыка А. Т. Гречанинова для театра [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сб. научных статей Модернизация профессиональной подготовки педагога-музыканта. Вып. 6 / под общей научной редакцией Г. П. Стуловой. М.: Ритм, 2011. – С. 87-95 [0,4 п.л.].

7. *Мирошниченко, С. В.* Композиторы-современники: С. Прокофьев и А. Гречанинов [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сб. научно-методических статей / под общей научной редакцией Г. П. Стуловой. М.: Ритм, 2012. – С. 29-36 [0,3 п.л.].

8. *Мирошниченко, С. В.* Прокофьев и Гречанинов: взгляд из XXI века [Текст] / С. В. Мирошниченко // Художественная культура и образование в XXI веке: исторический аспект изучения отечественного музыкального и изобразительного искусства: материалы III-й международной науч.-практ. конф. / сост., отв. ред. И. В. Адоевцева, О. В. Лебедева. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2012. – С. 130-143 [0,6 п.л.].

9. *Мирошниченко, С. В.* А. Гречанинов: американский период жизни русского композитора [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сборник научных трудов ОГИИ Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Вып. 12 / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2012. – С. 104-109 [0,3 п.л.].

10. *Мирошниченко, С. В.* Вокруг «Женитьбы»: письма А. Гречанинова [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сборник научных трудов ОГИИ Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Вып. 12 / гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2012. – С. 200-210 [0,5 п.л.].

11. *Мирошниченко, С. В.* Феномен незавершенных опер по произведения Н. В. Гоголя [Текст] / С. В. Мирошниченко // Сб. научно-методических статей / под общей научной редакцией Г. П. Стуловой. М.: Ритм, 2013. – С. 18-26 [0,3 п.л.].

Подписано в печать: 10 ноября 2013 года
Объем: 1,25 п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 242
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 39
(495) 363-78-90; www.reglet.ru