

УДК 782.1

UDC 782.1

17.00.00 Искусствоведение

Art criticism

**РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА В ОПЕРЕ «ИГРОКИ» Д. Д. ШОСТАКОВИЧА****ROLE OF AN INTERTEXT IN D. D. SHOSTAKOVICH'S OPERA "GAMBLERS"**

Овсянкина Галина Петровна  
доктор искусствоведения, профессор  
ID: 0000-0003-3606-288X

профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии [galkax@mail.ru](mailto:galkax@mail.ru)

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», институт музыки, театра и хореографии; Санкт-Петербург, Россия*

Ovsyankina Galina Petrovna  
Doctor in Arts, Professor  
ID: 0000-0003-3606-288X

Professor at the Department of Musical Education of Institute of Music, Theatre and Choreography [galkax@mail.ru](mailto:galkax@mail.ru)

*State federative educational institution of higher professional education «Gertsen's State Pedagogical University of Russia», Institute of Music, Theatre and Choreography; St. Petersburg, Russian Federation*

В статье исследована опера Д. Д. Шостаковича «Игроки» в контексте категории *интертекст*. В опере развивается психологическая драма; сложная образная задача во многом решена благодаря мастерскому введению в партитуру разнообразных интертекстуальных переключек. «Игроки» представляют собой образец речитативной оперы с интонационно напряженным, «страстным» вокальным стилем, гибкой трансформацией речитатива, зависимой от слова, содержания текста, психологической мизансцены. В партии певца встречаются и *secco*, и широко распетый речитатив. Слово диктует интонационное движение и интертекстуальные переключки. Обращение к методу интертекстуального анализа раскрывает диалог между оперой «Игроки» и музыкальной классикой, а также с другими произведениями Шостаковича. В качестве донорских текстов, прежде всего, выступает целый комплекс классических стилей и произведений: оперный стиль *bel canto*, стиль оперы-*buffa*, опера Д. Верди «Травиата», русская речитативная опера – А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, произведения А. П. Бородина, П. И. Чайковского, а также работы живописцев и писателей – П. А. Федотова, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского. Интертекстуальный творческий метод позволил воплотить сложное психологическое содержание

We investigate D. D. Shostakovich's opera "Gamblers" in the context of an *intertext*. In this opera, the psychological drama develops; this complex artistic task is solved largely thanks to masterful introduction of a variety of intertextual links. "Gamblers" is an example of recitative opera with an intense, "passionate" vocal style and flexible technique ranging from *secco* to a gushy *accompanato*. The text directs melodic development and intertextual links. The appeal to a method of the intertextual analysis opens interaction between "Gamblers" and their dialogue with musical classics and other Shostakovich's works. Own creativity and the whole layer of classical works first of all acts as donor texts: operas style *bel canto*, opera-*buffa*, D. Verdi's opera "La traviata", Russian recitative opera – A. S. Dargomyzhsky, N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, works by A. P. Borodin, P. I. Tchaikovsky, and of painter and literary texts – P. A. Fedotov, A. S. Pushkin, L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevsky. The intertextual artistic methods, enabled by Shostakovich express a complex psychological content

Ключевые слова: СТИЛЕВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ, РЕЧИТАТИВНАЯ ОПЕРА, ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС, ПРЕТЕКСТ, ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЕРЕКЛИЧКИ, ЖАНР

Keywords: STYLE EVOLUTION, RECITATIVE OPERA, CREATIVE PROCESS, COMPOSER REFLECTION, INTERTEXTUAL MUSTERS, DONOR TEXT, PRETEXT, GENRE

Над оперой «Игроки» на почти неизменный текст комедии Н. В. Гоголя Д. Д. Шостакович работал во время эвакуации в г. Куйбышеве (Самаре) с 28 мая примерно до середины декабря 1942 года. В это время его

Седьмая «Ленинградская» симфония совершала блистательное шествие по свету, и композитор мог себе позволить обратиться к воплощению творческого замысла, внешне как бы не связанному с трагедией второй Мировой войны.

История появления этой, так и оставшейся незаконченной, оперы, ее образные и выразительные особенности достаточно полно освещаются в более ранних исследованиях автора настоящей статьи [5, 6]. Однако в них почти не затрагивается тема интертекста. Между тем, он является важной стилистической составляющей оперы. Смелое обращение к «чужим» текстам всегда являлось органичным для эстетики и музыкального мышления Шостаковича. Обусловлено это было широтой творческих традиций композитора, о чем он говорил: «Соллертинский прививал мне интерес, как говорится, “от Баха до Оффенбаха”»; и далее: «...я люблю музыку всех жанров, лишь бы это была настоящая музыка» [9: 195]. Причем: «... для Шостаковича характерна множественность жанрово-стилистических связей, образующих – при кажущейся их разноплановости – цельный художественный организм» [4: 108].

Шостакович вводил претексты (термин Ю. Кристевой) путем обращения к полистилистическим приемам во всем их разнообразии: благодаря цитированию, стилизации, аллюзиям, «интонационному намеку» (термин А. Д. Алексеева) и т. д. Интертекстуальные связи помогали привнести в музыкальное содержание новые смыслы и, по словам Е. А. Ручьевской, усилить «информационную насыщенность текста». В отдельных произведениях интертекстуальные переключки были особенно интенсивными, становясь едва ли не определяющей стилиевой чертой, как, например, в Концерте № 1 для фортепиано с оркестром. Исключительно высок и разнообразен уровень интертекста в предыдущих операх Шостаковича – «Нос» и «Катерина Измайлова» (о чем убедительно свидетельствует исследование Н. И. Вербы [1]). Это дает основание предположить, что повышенная ин-

тертекстуальность является характерной чертой оперного стиля Шостаковича: «Очевидно, что опера обладает значительным интертекстуальным потенциалом, синтезируя на равных началах театр, музыку, слово и живопись. Любое музыкально-сценическое произведение – это сгусток интертекстов...» [1: 10]. Попробуем выявить актуальность этого процесса и в камерной опере «Игроки», представляющей собой лишь восемь сцен из комедии Гоголя.

Предварительно необходимо пояснить, что в интертекстуальном анализе «Игроков» важным является трехуровневый подход, разработанный Н. И. Вербой и предполагающий деление претекстов на: *эхо-тексты*, *тексты модели* и *музыкальные цитаты* и *аллюзии* [1: 10]. В данном произведении оказались наиболее востребованными эхо-тексты («подразумевающие влияние в опусах Шостаковича музыки других авторов в плане концепции и эйдологии произведения, его основной идеи» [1: 10] и тексты-модели (когда «претекстом выступает отдельная конструктивная идея из произведений других композиторов» [1: 10]).

Важнейшим блоком претекстов является популярный оперный репертуар, прежде всего связанный с итальянским *bel canto*, особенно его ариозными речитативными формами. Интертекстуальные переключки возникают не с конкретными произведениями, а со стилем в целом, то есть на уровне текстов-моделей. Здесь примечательны ансамбли, мелодика которых диктуется передачей комического, где нередко используется прием «жанрового намека» (термин Б. М. Ярустовского). В сочетании со сценической ситуацией возникает исключительной выразительности шарж, как, например, в диалоге Кругеля и Швохнева, восхваляющих угощение Ихарева – явном подражании напевному речитативу итальянской оперы (40 тактов с ц. 96–100; здесь и далее ссылки на цифры и такты даны по изданию клавира оперы [8: 65–67]). Это переинтонирование знаменитого жанра, выполненное со всей серьезностью и блеском, но воспроизводящегоо

всего лишь бытовой диалог гостей Ихарева, производит сильнейший комический эффект.

Можно встретить и единичные примеры диалога с оперой-*buffa*. Они, как правило, связаны с редкими моментами отхода от реалистического воплощения текста. Например, в шаржированной перебранке Утешительного и Кругеля перед игрой в карты Шостакович, гиперболизируя текст, применяет типичные приемы *buffa*: скороговорку, многократный мотивный повтор, остринатность одного тона и т. д. (ц. 88–90 [8: 68–61]).

Однако в юмористический контекст вовлекаются и подлинно драматические произведения итальянского оперного репертуара. В частности, сатирическую линию Н. В. Гоголя усиливают интертекстуальные связи со сценой карточной игры на балу у Флоры из оперы «Травиата» Д. Верди (здесь можно говорить едва ли не о *палимпсесте*, по терминологии Ж. Жеттета). Столь необычные, но рельефные ассоциации вызваны целым рядом стилевых констант: фактурно-ритмической и гармонической остринатностью, сходством фактурного рисунка в сопровождении (чередованием коротких реплик в верхнем оркестровом голосе на фоне неизменного ритмического рисунка в басу), драматургической ролью обеих сцен (ц. 104–115 [8: 69–78]). Однако это внешнее сходство в «Игроках» не созвучно психологической сущности оперы Верди. В «Травиате» сцена игры в карты является средоточием драматизма, воплощением высоких страстей, в «Игроках» – сгустком низменных страстишек, шулерства, надувательства и порочности. То есть, интертекстуальные переключки с итальянской классической оперой включают прежде всего обращение к выразительным приемам, но, зачастую, с противоположным психологическим вектором (за исключением методов оперы-*buffa*). Именно через эти стилевые диалоги реализуется комическая составляющая «Игроков».

Следует отметить, что Шостакович вступил также в активный диалог с речитативной оперой. Главной является *русская ветвь*, и данный диалог

направлен прежде всего к «Каменному гостю» А. С. Даргомыжского, «Моцарту и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова и «Женитьбе» М. П. Мусоргского. В столь блестящем «триумвирате», который Шостакович, с его энциклопедической образованностью, безусловно, знал досконально, исследовательская мысль должна быть направлена в первую очередь к Мусоргскому – одному из самых любимых и ценимых Шостаковичем композиторов.

Изучая диалоги между «Игроками» и оперой «Женитьба» Мусоргского, нельзя не пройти мимо анализа интонационных связей. В обеих операх нет лейтмотивов в виде законченных построений, пронизывающих все произведение, однако о связях лейтмотивного типа говорить можно. Причем у Шостаковича этот процесс усиливается. К диалогу с Мусоргским, а также и Римским-Корсаковым восходит одно из специфических свойств вокального мелоса – связь кульминации с тесситурой. Как правило, самые высокие звуки в партиях появляются в кульминационно-обобщающих моментах.

Иной жанровый претекст (тоже связанный с русской культурой) угадывается в «гимне-славлении» Ихарева его «оппонентами» – Кругелем, Утешительным и Швохневым и их последующей «договоренности» с Ихаревым. Этим претекстом является жанр русского «приветственного» канта петровской эпохи – ансамблевой или хоровой песни торжественного характера, обязательно аккордового склада, с каноническими вступлениями партий (ц. 116–123 [8: 78–84]).

Значительно сложнее природа интертекстуального диалога с творчеством П. И. Чайковского. Прежде всего следует отметить сцену в игорном доме из оперы «Пиковая дама». Обратимся к сравнению знаменитого ариозо Германа «Что наша жизнь?» и монолога Ихарева о мастерски крапленой «заповедной колодишке» (ц. 23–27 [8: 18–21]), нежно названной авантюристом-«интеллектуалом», *Аделаидой Ивановной* (партии исполняются

драматическим тенором). И в ариозо Германа, и в монологе Ихарева воплощен образ человека сильных страстей, охваченного неутолимой жаждой обогащения. Оба героя не лишены романтического флера, однако приоритетность наживы губит в них все лучшее, выявляя цинизм и эгоизм. Данные оперные фрагменты являются концентрацией их жизненного кредо. Но, обращаясь к ариозо Германа, Шостакович пользуется своего рода принципом многоуровневой инверсии. Аллюзии здесь сильны, хотя ассоциации не столь прямолинейны. Однако их выявление подтверждает интертекстуальные связи между ариозо и монологом.

Ариозо Германа звучит в конце «Пиковой дамы», становясь в определенной степени итогом психологической драмы героя; монолог Ихарева наоборот появляется почти в начале «Игроков», так как герой уже психологически «эволюционировал». Центральная музыкальная мысль – «Что наша жизнь?» – звучит в ариозо у Чайковского с самого начала, неся функцию вершины-источника; кульминационная фраза Ихарева – «Аделаида Ивановна» – появляется, наоборот, в конце монолога, как итог музыкального развития. Но между обеими фразами возникают прямые аналогии, вплоть до цитирования первых мотивов («Что наша жизнь?» и «Аделаида»).

Немало общего и в обращении к другим выразительным приемам ариозо, в частности, к остигматным ритмо-фактурным формулам, фактурной педали в партии оркестра и т. д. Вступив в «тайный» диалог со столь знаменитым оперным фрагментом, Шостакович не только направил мысль слушателя к известному ему образу романтического игрока, но и как бы предсказал печальный конец Ихарева. Это тем более важно, так как в отличие от Чайковского, который довел интригу до конца – до гибели Германа, Шостакович оперу не закончил, и о судьбе Ихарева можно только догадываться (в комедии Гоголя Ихарев, как и Герман, потерпел фиаско,

будучи шулерски обыгранным компанией Кругель–Утешительный–Швохнев).

В партитуре «Игроков» проступают и другие претексты из творчества Чайковского. Отметим в этой связи балладу Томского «Однажды в Версале...» из «Пиковой дамы» как эхо-текст в «легенде» Швохнева о сыне помещика Кубышева (с ц. 140 [8: 96]). В рассказе Утешительного о случае у помещика Дергунова, в образе *лихой тройки* текстом-моделью является пьеса «Ноябрь. На тройке» из фортепианного цикла «Времена года» (см. партию оркестра в ц. 183–188 [8: 121–123]).

Влияние интертекста прослеживается и в песне Гаврюшки под аккомпанемент бас-балалайки (ц. 48–55 [8: 36–40]). Композиторское воображение направлено здесь к партиям Скулы и Ерошки из «Князя Игоря» А. П. Бородина, Варлаама и Мисаила из «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского. Суть обращения к этим оперным фрагментам в качестве донорских текстов – подчеркнуть родство персонажей: продажность, приспособленчество, беспринципность и мелочную конъюнктурность как психологическую доминанту их нравственного мира. Диалогом с персонажами Бородина–Мусоргского продиктован и выбор выразительных средств.

Связь Песни Гаврюшки с народной музыкой обусловлена переосмыслением русского фольклора в оперной классике. Песня начитается с припева, который играет балалайка, а Гаврюшка на этом фоне напевает первые фразы монолога – «Проворные господа...»

В целом песня спокойна по характеру, несмотря на подвижный темп запева (*Allegro*), который при повторах ускоряется; при этом мелодика наполняется экспрессией и в ней проступает плясовое начало. Именно данный жанр является определяющим при характеристике Скулы и Ерошки, Варлаама и Мисаила. А имитацию тембра балалайки (у Бородина) Шостакович заменяет на подлинный народный инструмент, колоритно чередуя его с тубой.

Не менее значим в «Игроках» и круг интертекстов *интро направления*, то есть связанных с *творчеством самого автора* (в отличие от *экстра направления* – донорских текстов из произведений других композиторов, по терминологии Н. И. Вербы). Причем, если при характеристике интертекстуальных связей с классическим наследием внимание обращается прежде всего к оперному жанру, то в данном случае правомернее говорить обо всем жанровом спектре. Но приоритетными являются все-таки предыдущие оперы Шостаковича: «Нос» и «Леди Макбет Мценского уезда».

От диалога с «Леди Макбет Мценского уезда» восприняты и ариозный стиль вокальных партий в «Игроках», и принципы развития оркестровой партии.

Особо множественны переключки с оперой «Нос». Причем связь с ней обусловлена не только литературным источником. Во многом благодаря этим переключкам для «Игроков» характерно стремительное развертывание драматургического процесса.

Уже во вступлении к опере несколько раз проходит строфа из песни Гаврюшки, образуя своего рода полифоническую инвенцию на совмещении галопа и этой песни. Здесь не только предвосхищается роль инвенционного метода в организации вокально-оркестрового комплекса, но и реинтерпретируется в драматическую плоскость жанр галопа, что направляет воспринимающую мысль к симфоническим фрагментам из ранних опер Шостаковича.

Встречается немало примеров конкретных претекстов. Например, романс Ивана под аккомпанемент балалайки («Нос») и песня Гаврюшки с басовой балалайкой, которую Г. Н. Рождественский назвал «гипертрофированной автоцитатой» [7: 5].

Оригинальный стиль «Игроков» нашел свое претворение и в последующих произведениях Шостаковича. В них уже «Игроки» становятся претекстом, источником творческих идей и их развития. Здесь прежде все-

го необходимо обратиться к вокальным, особенно поздним сочинениям Шостаковича. Циклы «Пять стихотворений из журнала “Крокодил”», «Стихотворения капитана Лебядкина» на слова Ф. М. Достоевского, «Сатиры» на стихи Саши Черного – это тот основной фонд шостаковического наследия, который не мыслим без разнообразных диалогов с «Игроками». Немало интересных интертекстуальных примеров обнаруживается и в Симфонии № 13. Диалоги с «Игроками» предполагают не только обращение к произведениям с приоритетом вокального начала. Их влияние можно услышать и в «чистой» инструментальной музыке, в частности в цикле Двадцать четыре прелюдии и фуги op. 87.

Как и «Катерина Измайлова», «Игроки», их либретто содержат обширный блок претекстов из других видов и жанров искусства. Здесь прежде всего надо привести в пример одну из последних картин выдающегося художника-жанриста П. А. Федотова – «Игроки». Сцена игры в карты – кульминация оперы, ее мрачный колорит в сочетании с мощным эмоциональным всплеском, вызывает сильные ассоциации с полотном П. А. Федотова. Явным претекстом в трактовке образа Ихарева стала повесть «Пиковая дама» А. С. Пушкина. К претекстам следует отнести рассказ «Записки маркера» Л. Н. Толстого, фрагменты из романов Ф. М. Достоевского. Причем они не обязательно связаны со сценами игры в карты. Главное – публичное решение судьбы человека, решение, в котором сталкиваются разные интересы и возможности, ведущие к непредсказуемым (как в игре!) результатам и последствиям. Например, сцена «торга» Настасьи Филипповны из романа «Идиот» Достоевского или суда в «Преступлении и наказании».

Итак, интертекстуальные переключки с известными музыкальными, живописными и литературными фрагментами усилили коммуникативность музыкального языка оперы, шире – ее выразительной речи. Шостакович,

«играя» с популярными художественными претекстами (этим во многом объясняется его шутливая фраза в письме к В. Я. Шебалину: «Однако занимаюсь этим делом не без увлечения и удовольствия»[4: 160]), словно вовлекает в эту игру слушателя. Нечто подобно (не только в художественном, но и в историко-биографическом контексте) предпринял А. С. Пушкин в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина. Изданных А. П.» [3].

Множественность претекстов в опере ассоциируется с мыслью, что карточная игра – есть часть европейской культуры, имеющая, в том числе, начиная с XVIII века, не последнее значение в жизни русского общества (его привилегированных классов).

Мощный пласт интертекстов позволил создать колоритную картину карточной игры, вовлекающую людей с разной психологией. Игра предстает как сфера общения, как своего рода одна из ключевых ситуаций в жизни человека, где сгущаются сильные эмоции и проявляются истинные свойства его характера и намерений. Здесь не лишним будет заметить, что сам Шостакович любил играть в карты и, по свидетельству художника Н. А. Соколова – одного из членов творческой группы Кукрыниксы, вечерами в Куйбышеве отдыхал за карточной игрой. (Н. А. Соколов говорил об этом в беседе с автором статьи в апреле 1980 года.)

Без интертекстуальных переключек не произошло бы формирование сатирического подтекста. Причем он обусловлен не только обращением к собственно комическим концептам (как, например, приемам оперы-*buffa*). Главным является то, что в качестве донорских текстов зачастую избираются фрагменты с иными – лирическими и даже драматическими ситуациями. Но в них принципиально меняется смысл классического претекста. В результате интерпретация преобразуется в реинтерпретацию, которая, по мысли П. С. Волковой, «являет собой универсальный метод работы с материалом <...> Суть метода реинтерпретации заключается в одновремен-

ном сосуществовании традиции и новаторства, иконоборческого и охранительного, авангарда и его антипода» [2: 86].

Музыкальные претексты, как правило, диссонируют в концепте партитуры. Смысловое «переименование» донорского текста как бы открывает истинный смысл происходящего в оперных сценах Шостаковича – Гоголя: все предстает как сплошное *надувательство*, когда «жулик обманывает жулика». В этой связи нельзя не вспомнить тот факт, что в «Игроках» Шостакович как бы видел пародию на «мюнхенский сговор» [см. 5: 159].

В заключение подчеркнем, что обращение к интертекстуальным связям значительно укрупнило содержание оперы Шостаковича, по сравнению с ее литературным первоисточником.

## Литература

1. Верба Н. И. Опера Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова»: опыт интертекстуального анализа. Автореф. ... канд. искусств: 17.00.02. – СПб., 2006. – 23 с.
2. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). – Краснодар: Хорс, 2008. – 200 с.
3. Кандинский-Рыбников А. А. Учение о счастье и автобиографичность в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина. Изданных А. П.»: Литературно-критическое исследование. – М.: МП «Феникс», 1992. – 200 с.
4. Нестьев И. В. О жанрово-стилистическом синтезе у Шостаковича // Шостакович и мировой музыкальный процесс. Кёльнские музыковедческие исследования. – Кёльн: без. изд., 1985. – Вып. 150. – С. 103–113.
5. Овсянкина Г. П. «Игроки»: Автографы. Основные стилевые черты // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. – С. 159–166.
6. Овсянкина Г. П. Творчество Д. Д. Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны: Дис. ... канд. искусств: 17.00.02. – Л., 1985. – 267 с.
7. Рождественский Г. Н. (вступительная статья) // Шостакович Д. Соч. 63. Игроки. Опера. (Сцены по Н. В. Гоголю) / Ред. Г. Н. Рождественского. Клавир. – М.: Сов. композитор, 1981. – С. 5.
8. Шостакович Д. Соч. 63. Игроки. Опера. (Сцены по Н. В. Гоголю) / Ред. Г. Н. Рождественского. Клавир. – М.: Сов. композитор, 1981. – 128 с.
9. Д. Шостакович о времени и о себе: 1926–1975 / Сост. М. Яковлев, под ред. Г. Прибегиной. – М.: Сов. композитор, 1980. – 374 с.

## References

1. Verba N. I. Opera Dmitrija Shostakovicha «Katerina Izmailova»: opyt intertekstual'nogo analiza. Avtoref. ... kand. iskusstv: 17.00.02. – SPb., 2006. – 23 s.

2. Volkova P. S. Reinterpretacija hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka). – Krasnodar: Hors, 2008. – 200 s.
3. Kandinskii-Rybnikov A. A. Uchenie o schast'e i avtobiografichnost' v «Povestjah pokojnogo Ivana Petrovicha Belkina. Izdannyh A. P.»: Literaturno-kriticheskoe issledovanie. – M.: MP «Feniks», 1992. – 200 s.
4. Nest'ev I. V. O zhanrovo-stilisticheskom sinteze u Shostakovicha // Shostakovich i mirovoi muzykal'nyi process. Kyol'nskie muzykovedcheskie issledovanija. – Kyol'n: bez. izd., 1985. – Vyp. 150. – S. 103–113.
5. Ovsjankina G. P. «Igroki»: Avtografy. Osnovnye stilevyje cherty // Muzykal'naja akademija. – 1999. – № 1. – S. 159–166.
6. Ovsjankina G. P. Tvorchestvo D. D. Shostakovicha v pervye gody Velikoi Otechestvennoi voiny: Dis. ... kand. iskusstv: 17.00.02. – L., 1985. – 267 s.
7. Rozhdestvenskii G. N. (vstupitel'naja stat'ja) // Shostakovich D. Soch. 63. Igroki. Opera. (Sceny po N. V. Gogolyu) / Red. G. N. Rozhdestvenskogo. Klavir. – M.: Sov. kompozitor, 1981. – C. 5.
8. Shostakovich D. Soch. 63. Igroki. Opera. (Sceny po N. V. Gogolyu) / Red. G. N. Rozhdestvenskogo. Klavir. – M.: Sov. kompozitor, 1981. – 128 s.
9. D. Shostakovich o vremeni i o sebe: 1926–1975 / Sost. M. Jakovlev, pod red. G. Pribeginoi. – M.: Sov. kompozitor, 1980. – 374 s.