А.Б. Грибкова

Гоголь в музыкальной афише Москвы на рубеже тысячелетий

В афише музыкальных театров Москвы сегодня можно встретить два гоголевских спектакля. Это оперы Модеста Мусоргского «Сорочинская ярмарка» и Дмитрия Шостаковича «Нос», поставленные Борисом Покровским в Камерном музыкальном театре на Ильинке.

У «Сорочинской ярмарки» необычная судьба. Мусоргский пишет жизнерадостную, озорную и волшебную «Ярмарку» параллельно с оперой «Хованщина», которую он задумал как многоплановое монументальное полотно, рисующее жизнь народа и государства, складывающееся мозаикой из множества сцен, эпизодов и действующих лиц. Комическая опера «Сорочинская ярмарка» - иного рода. Жизнь крошечной гоголевской деревеньки близ Диканьки сфокусировала в себе целый мир и отразила его, как капля чистейшей речной водицы. Макро- и микрокосмосы жизни народа практически одновременно рождаются в музыке композитора. Мусоргский смело использует разнообразные приемы музыкальной речи: симфоническую обработку народных песенных мотивов, речитативы, «а-капельное» пение, полифонию. Однако ни «Хованщину», ни «Сорочинскую ярмарку» Мусоргский закончить не успел. При его жизни фрагменты «Сорочинской ярмарки» лишь однажды прозвучали во время последнего его концертного турне по Украине и Крыму в 1879 г.

В сезоне 1913/14 года в Москве в театральном здании, принадлежавшем Щукину в саду «Эрмитаж», Константин Марджанов (Коте Марджанишвили) открывает Свободный театр премьерой оперы Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Режиссер А.А. Санин задумал спектакль как легенду о цветущей земле, о солнечном, обильном и плодородном мире и поставил оперу ярко, динамично, с богатыми и затейливыми массовыми сценами. Музыкальные сцены перемежалась отрывками повести Гоголя. Подчеркнутая театральность легко уживалась с излишним, как казалось некоторым ценителям, натурализмом. К примеру, во время спектакля в игровом пространстве

«Ярмарки», точно по Гоголю, два огромных вола волокли «воз, наваленный мешками, пенькою, полотном и домашнею поклажею». Критика недоумевала по поводу излишеств и натурализма. Театральные деятели почувствовали возможность реализации самых смелых фантазий. Восхищенный Шаляпин говорил о настоящей живой радости спектакля, а Станиславский писал: «Успех большой и освежающий. Опять веришь в театр и в его силу». Спектакль стал творческим манифестом Свободного театра [1].

Последний раз в Москве опера Мусоргского звучала в Большом театре в 1952 г. (дирижер М. Жуков, режиссер Л. Баратов). Партию Поповича пел Сергей Лемешев. Об этой роли певца до сего дня вспоминают старые театралы.

Постановка «Сорочинской ярмарки» в Камерном музыкальном театре Бориса Покровского - это спектакль ожидаемый и неожиданный одновременно. За плетнем расположился оркестр: хлопцы и девчата в ладных вышитых костюмах и соломенных шляпах. В середине зала на шесте болтается прибитая гвоздем афиша гоголевского спектакля, а на верхушке аист свил свое гнездо. По обеим сторонам сценического пространства сидят зрители, они изначально включены в увлекательное действо. Опрятными домотканными дорожками устланы проходы театрального зала, укрытого от непогоды и палящего солнца соломенными крышами. А в сценическом «небе» висят огромные узнаваемые «населенные» бутыли. В одной живет лошадка, в другой – корова, в третьей - петух, а в четвертой, самой большой бутыли - вся деревня, с домами, скотинкой и тонким серпиком луны. «Мне хотелось, чтобы во всем этом была какая–то наивность и улыбка, - говорит художник-постановщик спектакля Станислав Бенедиктов. - Я шел от того, что когда сельчане приезжают на эту ярмарку, то обязательно поддают и в этом веселом состоянии воспринимают окружающий их мир. Потом я вспомнил, что в горилку кладут еще и перчик, и вообще, бутылка – это ведь своеобразная рама, некий объем, в котором здесь заключен этот мир. Он очень понятен, уютен и защищен». Все события увидены будто сквозь бутыль горилки, разгоняющей кровь, разогревшей воображение. Тогда и

история *о красной свитке*, станет в высшей степени правдивой, и Попович плешивый покажется «гарным хлопцем».

В середине зала над головами актеров развешано ярмарочное добро - товары на продажу. Здесь есть все, о чем только можно мечтать: и румяные окорока, и копченые круги колбас, аппетитные бублики, глиняные горшки, печные ухваты, сафьяновые сапожки, разноцветные нарядные ленты. Когда действие перенеслось на ярмарку, все это великолепие опустилось вниз, было подхвачено актерами и, в соответствии с предназначением, зажило своей «правильной, настоящей» жизнью. Загудело и забурлило…

Наверное, зрители марджановского спектакля были так же ошеломлены изобильной праздничностью и достоверностью спектакля, как и сегодняшние московские зрители. Обстановка этого спектакля была непривычно искренней, открытой. За этой открытостью кроется такая мудрость и щедрость авторов спектакля, которая вызывает уважение и радость, несмотря на огрехи актерского исполнения, не всегда идеально звучащие вокальные партии, излишнюю подчас яркость грима.

Свою первую оперу «Нос» Дмитрий Шостакович сочинял в 1927-1928 гг. Позднее он вспоминал, что в консерватории, изучая законы музыкальной композиции, гармонии, внезапно почувствовал себя скованным этими знаниями по рукам и ногам и почти неспособным писать. Осенью 1926 г. он «обратился к изучению современных западноевропейских авторов (Шенберг, Бела Барток, Хиндемит, Кшенек), что, по-видимому, и явилось ближайшим толчком к «раскрепощению» музыкального сознания: первые произведения этого периода были написаны залпом» [2]. Среди них и 1-й акт оперы «Нос».

В то время композитор стал работать в театре В.Э. Мейерхольда – играл в спектаклях на рояле. «Скажем, если в «Ревизоре» актриса по ходу действия исполняла романс Глинки, то я надевал на себя фрачок, выходил, как один из гостей, и садился за рояль. Играл я также в оркестре» [3]. Поселился Шостакович

в квартире Мейерхольда, в отдельной комнате с фортепьяно и продолжал сочинять свою оперу.

Эта работа увлекла молодого музыканта. Либретто он сочинял сам, лишь в отдельных сценах обращаясь за помощью к С.Э. Радлову - театральному режиссеру и Е. Замятину, с которым написана сцена пробуждения коллежского асессора Ковалева. О музыке оперы Шостакович пишет, что она «простая и доступная для небогатых» и, несмотря на доступность, «доброкачественная». Знакомые композитора: «четверо рабочих от станка и один крестьянин от трактора (…) от хора пришли в восторг и пробовали его петь».

Готовясь к большому концерту, Шостакович отсылает подробнейшее письмо Г.Б. Колишеру, который тогда определял репертуарную политику филармонии, занимался работой с молодыми музыкантами. В письме предлагается программа концерта, в том числе дана характеристика оперы «Нос» и ее сюиты (о себе композитор пишет в третьем лице).

«Опера «Нос» сочинялась Шостаковичем в течение 1927-28 годов. Сюжет взят из одноименной повести Гоголя. Сюжет этой повести привлек композитора своим фантастическим, нелепым содержанием, изложенным Гоголем в сугубо реалистических тонах. Сатирический текст Гоголя композитор не счел нужным усиливать «иронической» или «пародийной» окраской музыки, а, наоборот, дал ему вполне серьезное музыкальное сопровождение. Контраст комического действия и серьезной музыки симфонического характера призван создать основной театральный эффект; прием этот кажется тем более оправданным, что и сам Гоголь излагал комические перипетии сюжета нарочито серьезным тоном. Самый текст «Носа» наиболее выразителен из всех «петербургских повестей», и композитора очень привлекла работа по омузыкаливанию произношения гоголевского слова: в основу строения вокальных партий положен именно этот принцип. Сочиняя оперу, композитор менее всего руководился тем, что опера есть, по преимуществу, музыкальное произведение. В «Носе» элементы действия и музыки уравновешены. Ни то, ни другое не занимает преобладающего места.

Таким образом, композитор пытался создать синтез музыки и театрального представления. Музыка написана не по номерам, а в виде непрерывного, симфонического тока, однако без системы лейтмотивов. Каждый акт [является] частью единой музыкально-театральной симфонии. Большую роль играет хор и вокальные ансамбли. Оркестр взят в сильно уменьшенном составе: единичный состав деревянных духовых и труба, валторна и тромбон из «медных». Зато много ударных инструментов.

В исполняемую «сюиту» введены наиболее характерные моменты оперы. Коротенькая увертюра представляет собой введение в оперу. Вслед за ней идет ария Ковалева, которую он поет в газетной экспедиции, куда он пришел давать объявление о том, что у него пропал нос. Ария очень напевная с простым аккомпанементом, главным образом, на струнных инструментах. Следующий № антракт из 2-го акта, построен в виде фугато на широкой теме-пассаже. В середине появляется 2-ая тема, потом обе темы сплетаются, образуя густую симфоническую ткань. Кончается антракт «воплем» медных инструментов, который, постепенно замирая, приводит к песенке Ивана (Иван - слуга Ковалева. Эта песенка имела большой успех и даже бисировала. – *А.Г.*). Слова для песенки взяты из романа Достоевского «Братья Карамазовы». Песенка очень примитивная, сопровождается треньканьем балалайки. Под конец вступает флекстон (музыкальный инструмент, имеющий специфический звенящий и завывающий голос. – *А.Г.*). Следующий № «Монолог Ковалева» завершает собой 2-ой акт оперы. Ковалев произносит этот монолог, вернувшись домой, после неудачных поисков носа. И наконец, последний №, галоп, аккомпанирует Ковалеву, едущему на извозчике. Музыка галопа ритмически – четкая, носит стремительный характер» [4].

Далее Шостакович предлагает разместить в программке полный текст арии Ковалева, сочиненной в соответствии с гоголевским текстом, воспроизводит текст песенки Ивана и монолог Ковалева, полностью взятый из повести Гоголя.

Эта программка имеет особое значение, поскольку на концерте 25 ноября 1928 г. опера «Нос» прозвучала впервые. Ее концертное исполнение стало единственным в Москве на долгое время

После прослушивания в октябре-ноябре 1928 г. опера была принята к постановке в московском Большом театре. Из протокола заседаний: «Учитывая необходимость уделения в репертуаре текущего года места для экспериментальной постановки, а также находя, что «Нос» Шостаковича дает такой материал, как произведение крайне левое по своему музыкальному оформлению… оперу… как опыт к постановке принять» [5]. В феврале 1929 г. был заключен договор с художником С.М. Самохваловым, а в октябре – с В.Э. Мейерхольдом. Однако в связи с заграничной поездкой Мейерхольда работу сначала перенесли, а затем режиссер, занятый продвижением оперы Сергея Прокофьева «Игрок», и вовсе отказался от постановки. Премьера оперы «Нос» состоялась в январе 1930 г. в ленинградском МАЛЕГОТе.

Спектакль Камерного музыкального театра Бориса Покровского в 1974 г. стал первой (и единственной) московской постановкой оперы Шостаковича. Этим спектаклем театр отметил свое новоселье в полуподвальном помещении на Соколе. Начав репетировать спектакль в каких-то случайных комнатенках, «под лестницей», театр закончил его в своем, пусть крошечном, новом доме.

Главным дирижером театра в это время стал Геннадий Рождественский, возглавив «отличнейший молодой виртуозный оркестр». Художником-постановщиком спектакля был В. Талалай. Почти на всех репетициях присутствовал сам Шостакович. Как будто звезды специально сошлись для рождения этого дивного, нестареющего спектакля, до сих пор вызывающего удивление и интерес публики смелыми решениями (невозможно написать «неожиданными», потому что многие сценические находки спектакля были растиражированы другими театрами).

Сцена Камерного театра абсолютно не оборудована, не имеет ни занавеса, ни кулис, а значит - ни о каких переменах декораций речь идти не может. Нужна была некая единая установка, некий остроумный принцип,

позволяющий мгновенно менять мизансцены, точно переадресуя действие: петербургские улицы, сады, набережные Невы, Казанский собор, частные дома, редакция газеты, - все необходимо обозначить точно и узнаваемо.

Художник поставил на сцене решетку Летнего сада, на которой разместил вертящиеся манекены. Вместо реалистичного реквизита были предложены легкие черные кубы, превращавшиеся по обстоятельствам то в диван, то в коляску, то в афишную тумбу.

В опере множество действующих лиц, а труппа в театре малюсенькая. То есть каждый актер будет исполнять не одну, а несколько ролей. А если времени для переодевания практически нет, то значит - оно должно стать частью сценического действия. И костюмы художник разместил на манекенах слева и справа на сцене, что создало еще и дополнительные цветовые пятна в декорационном решении. Спектакль начинают актеры в строгих черных концертных костюмах и длинных платьях – это организует цветовую гамму спектакля. По ходу действия актеры выбирают себе костюмы и надевают их на глазах у публики. Театральная условность, по словам постановщика спектакля Бориса Покровского, предстает настоящей театральной правдой.

«Такой театральной правдой является ***нос***, отделившийся временно от лица майора Ковалева и живущий своей собственной жизнью. Чудо в том, что эта несообразность вполне реальна в театре, ибо есть образ. …Мы должны верить во все происходящее, оно должно быть для нас и важным и вполне серьезным. Все остальное додумает зритель.

…Мы абсолютно точно и честно должны сыграть историю с пропажей носа. Сыграть-спеть, прожить, пережить, а не «свою образованность показывать»…

Многое должно быть самостоятельно понято зрителем – каждым для себя!.. Пропал нос и все! Можно потерять деньги, репутацию, носовой платок, достоинство, пуговицу, уважение, солидность, а почему нельзя потерять нос? …Нос – вещь ненужная, но она на виду, так что потеря заметная, главное - ***заметная***!» [6]

Этот спектакль был мастерски придуман и мастерски спет. Партию Ковалева, шалопая и пустышки, исполнил Э. Акимов. Тенор-альтино Б. Тархов чрезвычайно интересно спел Квартального, виртуозно сочетая демонизм и бытовую достоверность своего персонажа. Напыщенность и фанаберию «значительного лица» провел через всю роль Носа А. Ломоносов.

Не просто иллюстрация музыки движением, но превращение музыки в движение приближает пластический язык спектакля к хореографическому. Сцены сменяют друг друга с кинематографической частотой и точностью. Все подчинено единой цели. В спектакле «Нос» достигнуто редкое и ценное сценическое равенство гениальному замыслу. Спектакль настолько продуман и органичен, что исполнители легко приспосабливаются к любым сценическим условиям, к любым переменам мизансцен, не нарушая общего рисунка ролей и темпоритма зрелища. Отзываясь о премьере, журнал «Советский композитор» писал, что возник «идеальный спектакль оперного театра – синтез музыки, драмы, исполнительского мастерства, образного перевоплощения».

Летом 1977 г. Большой театр показал премьеру - современную оперу Родиона Щедрина «Мертвые души». Она стала одной из самых ярких постановок в истории театра. Блистательной победой единодушно назвали спектакль музыканты, критики и рядовые зрители.

Композитор работал над созданием оперы 10 лет. «Мне хотелось средствами музыки прочитать поющую прозу Гоголя, музыкой очертить национальный характер, музыкой же подчеркнуть бесконечную выразительность, живость и гибкость родного нашего языка», - писал Щедрин[7]. Это был своеобразный перевод поэмы в иной вид искусства, где свои законы и способы выражения. Свою оперу Щедрин построил на принципах Мусоргского – в сочетании распева с острохарактерным речитативом. «Характеристичность гоголевских типов я стремился подчеркнуть не только индивидуализацией каждой вокальной партии, но и игрой оркестровых тембров. …Сделано это, чтобы создать своего рода звуковую атмосферу, слуховую «узнаваемость»

гоголевских характеров» [8]. Это дает возможность говорить и о лейтмотивах, и о лейттембрах персонажей поэмы.

Для Манилова – это сладчайшие арии в сопровождении воркующей флейты; лающим, отрывистым фразам Собакевича вторят контрабасы и контрфаготы; причитаниям Коробочки аккомпанирует «постный» фагот; неустойчивое, скачущее меццо-сопрано Плюшкина, то и дело срывающееся на «петуха», будто старческий фальцет, отлично сочетается с гнусавым гобоем, а бушующие охотничьи валторны сопровождают сильный, энергичный голос крикуна и буяна Ноздрева. И только Чичиков не имеет ни лейтмотива, ни лейттембра, демонстрируя полную готовность примениться к любым обстоятельствам. Он каждый раз старается приспособиться, подладиться к интонациям своих деловых партнеров, при этом выражаясь, впрочем, «несколько витиевато». Виртуозные пассажи чичиковского голоса только подчеркивают банальность его фраз.

Партии распределились следующим образом: Чичиков - А. Ворошило; Ноздрев - В. Пьявко; Коробочка – Л. Авдеева; Собакевич – Б. Морозов; Плюшкин – Г. Борисова и Э. Андреева; Манилов – Б. Власов; Мижуев – В. Филиппов; Селифан – А. Масленников. В спектакле участвовали Академический русский хор ЦТ и ВР и Камерный хор В. Минина.

Артисты готовили свои роли с великим желанием и упорством. Поначалу нотный материал показался сложным и почти «неисполнимым». Репетиции длились по семь-восемь часов, хотя актеры имели право закончить их через три часа после начала. «Вы должны быть счастливы, что актеры отнеслись к этому с такой заинтересованностью», - говорил Щедрину Борис Покровский. Итог был закономерным - успех превзошел все ожидания. Нет слов, чтобы описать виртуозное, блистательное, мастерское исполнение партий.

Родион Щедрин использует в опере все виды музыкальных ансамблей – от дуэтов до развернутых массовых сцен. Но даже в самых сложных ансамблях персонажи сохраняют индивидуальную, «характерную» манеру пения, подчеркивающую драматическую многоплановость.

Позитивное начало звучит в авторских лирических отступлениях. Подлинным положительным героем поэмы Гоголя является народ.

Таким образом, в музыкальной структуре оперы намечаются два контрастных плана. Эпическому спокойствию народных сцен противостоят картины суетной помещичьей жизни. Возникают как бы две параллельно развивающиеся оперы – этим создается основной интонационный конфликт произведения. Все события перемежаются русскими песнями, звучащими из оркестра. Полностью оригинальная музыка Щедрина, в которой нет ни одной музыкальной цитаты, написана на народные слова и выдержана в народном распевном духе. Среди исполняемых песен «Ни белы снеги», упомянутая у Гоголя. Запевающим женским голосам вторит камерный хор. Расположенный в оркестровой яме, он играет роль своеобразного комментатора, сопровождая разворачивающееся на сцене действие, расставляя психологические акценты. Хором заменена в оркестре скрипичная группа. «Человеческий голос – самый гибкий музыкальный инструмент, способный точнее и тоньше выразить мельчайшие нюансы душевных состояний» [9]. Размещение хоров в разных точках и плоскостях пространства создает особое стереофоническое звучание.

Постановочная группа спектакля включала Бориса Покровского – художественного руководителя, дирижера Юрия Темирканова, художника-постановщика Валерия Левенталя. Работа Левенталя в спектакле заслуживает отдельного разговора. В изобразительном решении соблюдался тот же принцип двойного действия, что и в музыкальной ткани спектакля. Полусфера делила пространство сцены надвое по горизонтали: верхняя часть - беспрерывно меняющаяся панорама золотисто-осенних русских пейзажей, которая открывается путнику из коляски, следующей своею бесконечной дорогой, нижняя часть – игровое пространство, обитель мертвых душ и их хозяев.

Борис Покровский говорил: «Я вижу главный драматургический конфликт оперы в противопоставлении двух пластов жизни. Один, великий и вечный, - земля и народ; другой – суета разного рода мелких «частных» интересов, то, что в просторечии называется «мышиной возней».

…Противопоставление идеи величавой народной мудрости – хоть в беде, хоть в слезах, но неизменной и глубинной, - и страхов, сплетен, спеси и фиглярства «высшего общества». Даже в стоне народном – его вечность и будущее торжество, а в суете чичиковых, собакевичей, ноздревых, маниловых, плюшкиных, коробочек – временность плутократии. …Смысл же драматургии - их сопоставление. Одно без другого – не более, чем жанровые сценки или конкретные эпизоды. Вместе – это предопределенность грядущего катаклизма»[10].

И еще об одном спектакле хотелось бы рассказать. В 1997 г. в театре «Кремлевский балет» под руководством Андрея Петрова был создан по произведениям Гоголя балет-диптих «Невский проспект» (1-я часть - «Портрет» на музыку Д. Шостаковича, 2-я часть – «Эскизы» на музыку А. Шнитке). Спектакль явился продолжением работы, начатой балетмейстером еще в Большом театре в 1985 г., когда на музыку Шнитке был поставлен одноактный балет «Эскизы». Теперь балет развернулся в настоящую дилогию гоголевской России. «Портрет», «Ревизор», «Мертвые души», «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Нос» - произведения Гоголя, давшие балетмейстеру драматургический материал для постановки. Андрей Петров вводит в ткань балета партию Автора - Гоголя, заострив нравственно-этические проблемы, поставленные в произведениях.

Звуковую партитуру к спектаклю сочинили концертмейстер театра Е. Кожина и А. Петров. В основу легли балетная сюита и инструментальные произведения Д. Шостаковича, А. Шнитке, текст из «Записок сумасшедшего», который читает Геннадий Рождественский.

Партию Гоголя исполнил Ринат Арифулин, обогатив роль портретным сходством и виртуознейшим танцем. Несравненный мастер слова, Гоголь и танцевальным языком должен всех превзойти.

Действие сопровождается белым и черным ангелами, привносящими ощущение ирреальности.

Отдельного разговора заслуживает фрагмент, в котором Чичикова окружают в инфернальном танце вожделенные мертвые души. Для балетного зрителя этот квартет моментально ассоциируется со знаменитым баланчинским Аполлоном Мусагетом, только вдохновенный бог - пройдоха Чичиков, а его музы – покойные души. Очень красивая и выразительная хореография этой сцены, поставленной на музыку А. Шнитке, необычные поддержки и связки, тягучие, как бы замедленные движения завораживают зрителя, одновременно заставляя его оцепенеть от ужаса осознания увиденного.

Следует особо сказать о художнике-постановщике спектакля Станиславе Бенедиктове. Начав работу над спектаклем, он создал целый театр графики «Портрета». «Я стремился воплотить в рисунках пластическую тему «человек и пространство рамы». Я думал о том, что одно дело, когда человек в жизни находится в неограниченном пространстве, и другое - когда он ставит себя в какие-то рамки. Как только это происходит, тут же возникает новое качество: человек начинает позировать, хочет показаться гордым, или красивым, или тщеславным. …И через всю жизнь человек проносит какое-то свое собственное представление о себе» [11]. Это уже театр – Театр Лица, Театр Маски.

Обратившись к темам художника и модели, художника и музы, к ангелам, к восприятию жизни от них, когда через их крыло к художнику приходит вдохновение, открываешь для себя Театр Сущностей. «Есть сущность, которая вверх стремится, а другая сущность горизонтально мчится в этом мире. Обе они имеют право на существование. Но вместе образуют перекрестье, вступают друг с другом в конфликт» [12].

Мировосприятие художника, его образное видение абсолютно соразмерно хореографии Андрея Петрова. Тем значительнее созданная ими на Маленькой сцене Кремлевского Дворца, обрамленная сукнами, заключенная между мольбертами, освещенная огнями трех огромных люстр постановка «Невский проспект» по произведениям Гоголя.

«Трагедия и балет – два вида живописания, где выводится все, что есть в мире и в истории наиболее прославленного, где извлекаются из недр и

выставляются напоказ глубочайшие и тончайшие тайны природы и нравов» [13], - эти слова аббата де Пюра как будто сказаны о гоголевском балете Андрея Петрова, который не просто танцевали, но играли в соответствии с законами драматической сцены. Танец был наполнен тем самым тонким смыслом, который никаким другим языком, кроме хореографического, выразить невозможно. Действенная конкретность и максимальная эмоциональность отличали актерское исполнение. Этот спектакль буквально всколыхнул театральную Москву на рубеже третьего тысячелетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. История русского драматического театра. 1898-1917. - М., 1987. - Т. 7. – С.
2. Дмитрий Шостакович в письмах и документах. - М., 2000. – С. 472.
3. Там же. С. 120.
4. Там же. С. 383.
5. Советский театр. Документы и материалы. - Л., 1982. – С. 134.
6. Б.А. Покровский ставит советскую оперу. - М., 1989. – С. 151.
7. Родион Щедрин. «Поющая проза Гоголя» // Лит. Россия, 1977. - №28. - 8 июля.
8. Там же.
9. Там же.
10. Б.А. Покровский ставит советскую оперу. С. 151.
11. Березкин В. По мотивам Гоголя. – ТЖ, 2001. - №2.
12. Там же.
13. Аббат де Пюр. Идея старинных и новейших представлений. - Париж, 1668.