

## «ТИХИЙ ДОН» ДМИТРИЯ ШОСТАКОВИЧА: ИСТОРИЯ НЕНАПИСАННОЙ ОПЕРЫ

Собственно говоря, опера с таким названием была создана. Только много раньше, в 30-х годах, когда в свет еще только выходили заключительные главы романа-эпопеи М. Шолохова. И написана была не Дмитрием Шостаковичем, а молодым тогда композитором Иваном Дзержинским.

По поводу этой «песенной» оперы музыковедом сломано немало копий. Оперной музыке действительно тесно в рамках одних лишь песенных интонаций и жанров, при всем их богатстве. И чем сложнее индивидуально-психологическая, социально-историческая концепция – тем теснее. Но ведь и песня в опере, если заняла свое место в драматургии, если создана талантливо, тоже не чужая. Во всяком случае, финальная песня оперы И. Дзержинского «От края и до края» запомнилась многим, а ростовчанам, может быть особенно: ее начальные такты долгое время были позывными ростовского радио.

Что интересно, некоторое участие в опере И. Дзержинского принял и сам молодой тогда Д. Шостакович. Скрупулезный биограф композитора, С. Хентова в одной из статей пишет: «Шостакович часто приезжал в Детское село к Асафьеву. Вместе они помогали И. Дзержинскому, обучавшемуся у Асафьева, оркестровать оперу „Тихий Дон“» [4, 76].

Однако о «своем» «Тихом Доне» Д. Шостакович в те годы не помышлял. У него были иные замыслы, и многих они просто шокировали.

Например, первая его опера «Нос», по гротескной повести Н. Гоголя, 1930 год: как же это, опера, высокое искусство и вдруг цирюльники, торговки, смешные брачные планы и шумная давка при отъезде дилижанса! И музыкальный язык... тоже... соответствующий. Сплошь какие-то непривычности, можно сказать, выкрутасы. Большой симфонический фрагмент написан вовсе для одних только ударных инструментов.

Вторую его оперу, «Леди Макбет Мценского уезда», по одноименной повести Н. Лескова, уже заметили. В верхах. Трудно было ее проглядеть.

Передовая статья главной в ту пору газеты «Правда» (передовица ведь, чувствуете?) называлась почти нежно: «Сумбур вместо музыки». В пример ставили как раз оперы «песенные», «демократические»; демократизм же понимался так, что массового слушателя следует поберечь от чрезмерных душевных усилий. Нам, дескать, дорог простой советский человек; сложный, поди, задумываться начнет, вопросы задавать – хлопот не оберешься.

Затем, вскоре, еще одна передовая, с названием «Балетная фальшь», по поводу другого уже произведения, «Светлый ручей». Далее обсуждение этих статей – и, понятно, их героя – на собраниях музыкантов.

Так что не удивительно, что охота к оперным идеям пропала у композитора надолго. Ни опер, ни балетов Д. Шостакович больше не писал. Приступал, пробовал, но не заканчивал.

Перед самой войной раздумывал о «Катюше Масловой» по роману Л. Толстого «Воскресение». К тому времени уже не удивляло, что оперы можно писать на прозаические произведения: Р. Штраус, А. Берг, С. Прокофьев научили всех не удивляться. Напомню, ради наглядности сравнения, что воистину глубокая, трагедийная «Пиковая дама» П. Чайковского создавалась композитором не на пушкинский текст. Сам Петр Ильич с родным братом Модестом Ильичем перелагали скептическую и горькую прозу в самодельные вирши, которые, если забыть о музыке (что невозможно), просто тяжело читать. Но по-другому П. Чайковский, в рамках канонов своего времени, помыслить не мог. Не на прозу ж писать, именно потому что – опера.

Напомню также, что «Война и мир» С. Прокофьева, сочинение без всяких оговорок великое, было создано позднее (закончена в 1942, заметно дополнена, откорректирована в 1946 при постановке в Ленинградском Малом оперном театре). В финале восьмой картины «Бородинское поле» перед Кутузовым, только что принявшим главнокомандование, проходят полки, каждый со своей походной. И казачий донской полк тоже (реплика Кутузова: «Молодцы, казаки!»). Походная у каза-

ков здесь не лихая, как можно было бы ожидать, а напевная и словно бы раздумчивая. Сколько известно, это единственное прямое обращение С. Прокофьева к казачьей песенности.

Но С. Прокофьев свою «толстовскую» оперу все же написал. А Д. Шостакович – нет.

Еще были довольно значительные фрагменты, все равно не завершенные, по «Игрокам» Н. Гоголя. Была не слишком развернутая отдельная оперная сцена, где некий вождь, по национальности грузин, с чувством поет «Сулико» (эти страницы, понятно, были тщательно спрятаны на долгие годы). Уже в конце жизни Д. Шостакович говорил с близкими ему людьми о «Преступлении и наказании» В. Достоевского... Близкие композитору люди говорили и о других его оперных замыслах, о некоторых мы узнаем только сейчас.

Сколько ж мы потеряли, не услышав этих опер!

Большей частью Д. Шостакович работал в иных музыкальных жанрах. Например, в симфонии; лучше сказать: прежде всего в симфонии.

Не только потому, что и сами по себе это 15 сложнейших, напряженнейших музыкально-философских концепций, целые миры, взрывчатые и нравственно бездонные одновременно. А разве не в ряд с ними 15 же квартетов, а еще трио, инструментальные концерты и сонаты, хоровые и вокальные циклы, театральная и киномузыка...

И все-таки подтвердим положение, давно и немногу сформулированное, что симфонистом он был в первую очередь. Суть здесь не в делении на музыкальные жанры, композитор его не столь уж строго и придерживался. Скажем, Тринадцатая симфония у него хоровая, на стихи Е. Евтушенко, поэму «Казнь Степана Разина» часто называют «театрализованной», она даже и поставлена была на сцене (хотя специально для этого не задумывалась) в театре «Эстония». «Шесть романсов на стихи Марины Цветаевой» и «Сюита на стихи Микеланджело», это симфонизированные вокальные циклы. Примеров в памяти еще много.

За всем этим стоит принцип, для Д. Шостаковича глубинный и стилиобразующий. Практически любое его сочинение (если оно не писалось по конъюнктурной подсказке, чего и он не избежал) пронизано напряженностью борений, остротой разветвленных конфликтов, мощнейшей интенсивностью эмоционально-образных движений; для запечатления их в самой звуковой ткани, а не эксперимента ради, потребовалось вовсе не поверхно-

стное переосмысление многого в выразительных средствах.

Пронизано тем, что в музыкальной науке принято обобщать понятием «симфонический метод развития». Метод, а не один только симфонический жанр, метод, «работающий» во всех музыкальных жанрах. Лишь бы предпосылки к тому давала глубина – и острота, и внутренняя накаленность – содержания. Кстати, одна из блестящих работ именно о «Катерине Измайловой» Д. Шостаковича, принадлежащая перу В. Бобровского, озаглавлена так: «Симфоническая опера».

Такой метод понадобился Д. Шостаковичу не сам по себе. То был его, композиторский способ передать чувства и думы, которые рождал в нем неблагоприятный наш век.

Д. Шостаковича называют «нервом эпохи». Это вовсе не просто красивое выражение. Быть нервом очень больно. Это нервами принимаем мы жестокость войн, политических эксцессов, слишком частых и абсурдных несправедливостей. Еще страшнее, когда нервы воспринимать такое устают, и все названное обживаете в душе человека, устраивается там поудобнее. Заставляя его, человека, звереть, либо коснеть, либо всего на свете бояться.

Либо просто на все это не глядеть, не травить душу. Вспомним серию офортов «Минотавромахия» П. Пикассо. На этой серии он «дозревал» до громадного живописного полотна «Герника», отклика художника на бомбовое разрушение – дотла! – городка в Испании, в Стране басков, одного из проклятий нашему веку. Так вот, в серии офортов самый страшный лист не там, где над изуродованными телами, бьющими по глазам контрастами света и тени, изломанными линиями царит свирепая морда мифического Минотавра, пожирателя людей. А там, где на все это смотрит сверху равнодушная тупая морда обычного быка. И не быка даже, а просто коровы (см. [2], иллюстрация 5б).

Здесь отнюдь не вольное сближение ничем не связанных внешне опусов художника и композитора. Боюсь, в закрытой тогда для авангардного западного искусства советской стране Д. Шостакович ни «Минотавромахии», ни «Герники» не знал. Потом – да, но это потом. Однако вызовем в памяти знаменитую «тему нашествия» из Седьмой «Ленинградской» симфонии: выплывая из тишины, из далека, оно вскоре становится ликующей, победительной, величественно грозной. Да она по-сво-

ему просто красива – не знай мы, что принесла в наш мир эта «тамбур-мажорная» красота.

Не знающие, либо позволившие себе забыть, должны услышать, не один раз, «Ленинградскую». И открыть альбом П. Пикассо.

Какая из двух сторон данной нравственной антитезы для человеческой природы противоестественней? Первая мучительна, вторая... Г. Орджоникидзе пишет: «Социальное зло, антигуманное начало представлены композитором не абстрактной формулой, оно имеет свои жизненные соответствия. ...Мещанство в представлении Д. Шостаковича – символ ограниченности, жестокого своеволия, эгоцентризма и лицемерия. Это – социальная среда, наиболее благоприятная для проявления жестоких инстинктов толпы. Другая, более свирепая „модель» антигуманного, – фашизм, – крайнее выражение бесчеловечного, сила, нацеленная на искоренение культурных ценностей и жизни вообще» [3, 288].

Не стану утверждать, что такое миропонимание определяло у Д. Шостаковича все и всегда, музыка имеет право на многоликость. Есть ведь у самого Д. Шостаковича «Испанские песни», вовсе не безоблачные, однако и в медленных частях звуково нарядные, но и лукавые, а в «Звездочке» так еще и слегка эротичные.

Но считать его нравственно-философским стержнем всего творчества – можно. Н. Герасимова-Персидская соотносит мировоззренческие позиции И. С. Баха и Д. Шостаковича так: «Система философских представлений И. С. Баха отражена в том, что время для него имеет некоторые черты „вечности»... Д. Шостаковичу, безусловно, ближе нестационарная Вселенная, с драматизмом рождающихся и гибнущих галактик, взрывов и коллапсов звезд» [1, 43].

Им, этим стержнем, рождена экспрессивность, едва ли не запредельная, кульминаций его симфонических драм. В Восьмой симфонии, на мой взгляд, одном из самых глубоких явлений искусства XX века, в Десятой, в знаменитой «фуге расстрела» из Одиннадцатой. Им рождены то жутковато эксцентричные, то свирепо торжествующие марши и передряжки сил зла, гротескная изнанка героического и одухотворенно-лирического в нашей перекрученной жизни. Постоянна у Д. Шостаковича тема социальных катастроф и рожденных ими смятений души. Не случайно у него обращение к традиции средневековых «Танцев смерти», и к всегда чтимому им М. Мусоргскому, чьи «Песни

и пляски смерти» он оркестровал для симфонических исполнений. Да и его собственную Четырнадцатую, вокальную симфонию, на стихи Ф. Гарсиа Лорки, Г. Апполинера и других, называют «Песнями смерти» наших дней. «Всевластна смерть. Она на страже...» (Р. М. Рильке).

Но Д. Шостакович не был бы самим собой, остановившись лишь на этой стадии раздумий о мире и человеке в нем. Чем страшнее напор бездуховности, изнутри человека и извне, тем мощнее встречный процесс. Именно из такого общедуховного посыла вырастают его симфонические и инструментальные монологи – часто сумрачные, даже суровые, пронизанные широким волнением и бичением эмоций, их изменчивостью, и при всем том исповедально искренние.

Трудная это искренность. Может быть, именно эта сфера образов Д. Шостаковича наиболее сложна для нашего слуха и нашей души. Но и наиболее важна. В ней совершается та гигантская внутренняя работа, что способна не только выдержать, устоять, но и преодолеть любое зло, любое бездушное и бездумное.

Я убежден, Д. Шостакович верил: мы еще оденемся в белые одежды. Он пришел в этот мир не для того лишь, чтобы клеймить его несовершенство. А для того, чтобы настойчиво, неустанно искать тот нравственный закон, который, если в масштабах истории, выше все ж, да и ближе человеку, чем изнанка бытия.

Д. Шостакович не любил словесно толковать свои музыкальные замыслы. Его можно понять. Но есть свидетельства, что он, после долгих колебаний, выбрал «Казнь Степана Разина» Е. Евтушенко и из-за таких вот строк: донской казак Стенька, осмеянный, оплеванный, смотрит с высоты Лобного места на толпу, что собралась отпраздновать его муки и смерть. Но «сквозь рыла, ряжки, хари ценовальников, менял словно блики среди хмари Стенька ЛИЦА увидал. Стоит все терпеть бесслезно, быть на дыбе, колесе, если рано или поздно прорастают ЛИЦА грозно – у безликих на лице».

Но «Тихий Дон» Д. Шостакович задумал раньше, чем «Казнь Степана Разина». И, сколь ни парадоксально, именно «Леди Макбет Мценского уезда», столь сурово раскритикованная опера, многие годы спустя косвенно повлияла на «шолоховский» замысел Д. Шостаковича.

В конце 50-х – начале 60-х годов, в пору так называемой «оттепели» ранняя опера Д. Шостакови-

ча что называется «пошла». Пошла у нас, в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге (Киев и Рига тогда считались «у нас»), а также в Лондоне, Будапеште, Флоренции, Берлине, Копенгагене... Несколько отредактированная, с новым названием «Катерина Измайлова», она прорвала заговор молчания: вышла грамзапись, был снят и широко показан фильм с Г. Вишневецкой в главной роли.

Что ж удивляться, что на такой волне композитор, к тому времени всемирно известный, многими искренне почитаемый, снова начал строить оперные планы?

Вот хроника некоторых высказываний и событий, связанных с новым оперным замыслом:

– Лето 1963 года: «Сейчас период собирания мыслей об опере. ...Есть у меня одна серьезная мысль...» [5, том 2, 450].

– Февраль 1964 года, Горький: «Самое дорогое для меня – это новая опера. Заранее я ничего не хочу говорить». И там же, несколько дней спустя: «Да, именно по Шолохову, но не думайте, что это будет „контропера“ труду Дзержинского» [5, том 2, 450, 451].

– Май 1964 года, Ростов-на-Дону, фестиваль «Донская музыкальная весна»: личная встреча с М. Шолоховым на приеме в честь фестиваля (7 мая). Встреча, по воспоминаниям участников, была непринужденной, веселой даже; донским казакам хлебосољства не занимать. Но о задуманной опере Д. Шостакович говорил лишь в общих чертах. Пока что так.

– Из статьи Д. Шостаковича «Три вопроса – один ответ: «Подлинно оперную концепцию создать трудно... иногда литературный материал зачаровывает и словно бы диктует свою „волю“»; «Нужно, чтобы этот сюжет переводился на музыкальный язык не „под копирку“, а свободно, вольно, оставляя простор тому потоку чувств, в отражении которого неповторимо сильна музыка и только музыка» [6, 278].

– Август-сентябрь 1964 года: композитор изучает либретто, составленное Ю. Лукиным, исследователем творчества Михаила Александровича, и А. Медведевым, музыковедом.

– Резолюция на титуле либретто (уже в октябре): «Мною принято к работе. Д. Шостакович» [5, том 2, 453].

– Из рукописного дневника Т. Петровой (Холодиной): «Дмитрий Дмитриевич сказал, что Григорий – баритон, Аксинья – крепкое сопрано» [5,

том 2, 453]. Примерно тогда же Д. Шостакович намерен встретиться с М. Шолоховым, «подышать воздухом донских степей... послушать казачьи песни там, где они создавались... услышать как можно больше советов от самого автора бессмертной эпопеи» [5, том 2, 453].

– Из планов Большого театра: опера Д. Шостаковича «Тихий Дон» должна пойти в сезоне 1966/67 годов.

Как жаль, что газетные статьи, дневниковые записи разных лиц так неизбежно и удручающе малы! Ведь по крупицам хочется перебрать все свидетельства, даже отдельные фразы, случайные (случайные ли?) обмолвки! Композитор М. Чулаки, в те поры директор Большого театра, вспоминал, например, что самые первые ноты были написаны к сцене расстрела музыкантов, играющих «Интернационал», этот эпизод романа был сохранен в либретто.

Жаль тем более, что дальше началось нечто такое, что достоверно пока не объяснено. Можно сопоставлять факты, предполагать, догадываться...

– Весна 1966 года, в письме к своему ученику, ныне крупному композитору Б. Тищенко: «Энтузиазм к сочинению оперы „Тихий Дон“ окончательно испарился» [5, том 2, 454].

– Лето 1966 года, ответ на прямой вопрос об опере музыковедом С. Хентовой: «Я ее писать не буду» [5, том 2, 454]. И все, без подробностей.

– Договор с Большим театром то ли забыт, то ли расторгнут. Временами проскальзывают разные слухи, но ни в прессе, ни в публичных выступлениях руководителей культуры – ничего.

И может быть, самое поразительное. Целый ряд людей вспоминал, что написано было уже много, чуть ли не целые акты. Косвенно это подтверждается тем, что в эти годы Д. Шостакович закончил лишь несколько произведений. А уж он-то поблажек в работе себе не давал, наоборот, его домашним приходилось и во время болезней воевать с ним из-за предписанного режима отдыха.

И в ряд с этим, Д. Шостакович не раз говорил, что пока не будет хотя бы десятой доли потного текста (а в толстенной оперной партитуре это представляете – сколько?), он на публике ничего обсуждать не намерен. А ведь пусть не обсуждал подробно, но и не таил все же, делился планами...

Так вот, от оперной партитуры «Тихого Дона» не осталось ни одной нотной страницы.

Уничтожил сам?

Но почему?!

Тут мы вступаем в зыбкий круг предположений.

Могли быть, конечно, причины сугубо творческие. Высказывались, например, мнения, что Д. Шостакович не одолел, не врос душой в казачий фольклор, без которого опера о трудной судьбе казачества немислима. Часть истины в том есть, фольклором, любым, действительно надо дышать с детства. Но истинно и то, что не на секторы же поделено сознание людей, тут, мол, казачье или среднерусское, песенно-курское, а там, за межевым столбом, уже «не свое». Иначе никогда не возникли бы «польский акт» в «Иване Сусанине» («Жизни за царя») М. Глинки, гордые пляхтичи в «Борисе Годунове» М. Мусоргского. Да и «Испанские песни» самого Д. Шостаковича. Трудно поверить, что профессионал такого ранга трудностей заранее не предвидел, необходимой подготовительной работы не предпринимал. Он за легкие задачи вообще не брался.

Не в другом ли дело?

Не иные ли, социально-политические причины повлияли на отказ Д. Шостаковича от работы над столь ожидаемой многими оперой?

Общий идеологический климат тех лет позволяет предположить, что при зарождении замысла, да и в последствии, на ранних стадиях работы (поздних просто не было), не обошлось без определенной доли не «социального» даже, а «государственного» спецзаказа? Д. Шостакович, при всех своих действительно почитаемых регалиях, был, по заведенной практике тех лет, лицо должностное, председатель Союза композиторов РСФСР, депутат, лауреат, член советов и комиссий... Представляете, какой был бы успех социалистического искусства, всему миру наглядный и явственный: великий М. Шолохов и великий Д. Шостакович в собратях по перу? Разумеется, без всякого выкручивания рук, так, подсазки, дружеские пожелания – все, чтобы стимулировать разгорающийся и без того интерес.

И разгорелся ведь! Но позднее остыл интерес у сверх-требовательного к собственной художественной честности Д. Шостаковича...

К тому же в творческих, и не только творческих кругах ходило много слухов (сегодня вполне опровергнутых, но это другая тема) об авторстве романа-эпопеи. Да еще эта, обросшая комментариями, история с присуждением М. Шолохову Нобелевской премии, его речь на вручении в 1965 году...

А Д. Шостакович был очень, очень щепетилен.

Но помимо этих обстоятельств, самих по себе важных, были причины еще более для композитора существенные. В эти годы он обдумывал (а кое-что и выходило в свет) ряд ключевых для себя произведений – блоковский вокальный цикл, Четырнадцатую, вокальную, симфонию, на подходе были уже «Шесть стихотворений Марины Цветаевой». Произведения, мировоззренчески не простые, трагедийные, по напряженной остроте внутренних конфликтов просто необычайные.

Нет-нет, ярлык «очернительства» композитору уже не привесишь, то время ушло. И молодежного диссидента Е. Евтушенко, взятого в соавторы вокально-симфонической поэмы «Казнь Степана Разина», затем Тринадцатой симфонии, можно если не простить, то вроде бы не заметить. Но ведь и предел где-то должен быть? Зачем же так, без оглядки, вокальную партию в «Семи стихотворениях А. Блока» писать в расчете на голос именно Г. Вишневецкой, если А. Солженицын то ли прячется, то ли просто живет во флигеле дачи М. Ростроповича – Г. Вишневецкой? Не просто отсиживается – пишет, много.

И вот, по свидетельству самой Г. Вишневецкой, в ее книге «Галина», в самый день премьеры Тринадцатой симфонии вдруг выясняется, что солист петь не может. Никак, занят в Большом театре. И дирекция ни при чем, кто ж заранее знал, что премьера? Другое дело, что у солиста был, оказывается дублер, «запасной солист» – так он ведь, конспиратор, на публичных оркестровых репетициях не появлялся.

На фотографии Д. Шостакович снят именно вечером того самого дня, премьеры Тринадцатой.

А опера «Катерина Измайлова» в советских театрах постепенно сходилась со сцены. Не по распоряжению чьему-то, а всяких раз по своим, вполне обиходным причинам. В Вене идет, в Загребе идет, а на родине композитора очень редко. И это уже документально подтвержденный факт, оспорить можно лишь его интерпретацию.

«Оттепель» явно кончалась.

Неиспользованное либретто хотел было взять в Большом театре И. Дзержинский, автор той, первой оперы «Тихий Дон». Но «Григорий Мелехов» написан им все же на иное либретто.

Вот уж неоднородна наша с вами история!

У М. Шолохова тоже есть своя «ненаписанная опера»: гигантский труд, который известен нам в виде фрагментов из романа «Они сражались за

Родину». Эти сцены, явно вычлененные из объемного целого, художественно глубоки, по этической глубине прекрасны – и полны горечи. Это война, показанная «снизу», от рядового бойца; в широкой панораме романа, который мы полностью так и не знаем, подобной линии не могло не быть.

А война «сверху» именно М. Шолохова, именно его ум и душу – не тревожила? Главнокомандующий Ледовым походом Белой гвардии Корнилов в «Тихом Доне» ему интересен, весь трагизм тогдашнего исторического взрыва, запутанность для людей его следствий интересны. А вот те, от чьих решений в Отечественной войне тянулся огненный след героизма, но и бед, но и подлостей, включая Самого, Отца народов – нет?

Тогда зачем в обнаруженные фрагменты, в самое их начало, включен эпизод, который, при всей его смысловой важности, с последующим стыкуется просто плохо; да что там, он просто не получает никакого продолжения?

Помните разговор двух братьев на ночной рыбалке, один из них крупный военный, кстати, только что из лагерей, не с военных сборов, а из ГУЛАГа, другой агроном, что называется, «от земли», работает на тракторной станции одного из районов на верхнем Дону. Разговор, какой бывает между братьями или очень тесными друзьями, о жизни, которую так трудно и так нужно понять, о том, что происходит с ними и со всей страной. Потому что они, братья, тоже страна.

Разговор, добавим, в те предвоенные месяцы просто опасный. Только ночью. Только у костра, единственного на километры вокруг.

Полноте! Не нужно подсказывать нам, вроде ненароком, что М. Шолохов в поздние свои годы забыл самого себя, уйдя неоглядно в бытовые излишества. Градусы пусть считает тот, кто на то лишь и настроен. Не того калибра была личность.

Только ответа на главный вопрос – а где он, роман, его философско-художественный анализ истории – все равно нет. Может быть – пока нет.

Хотелось бы надеяться.

Что из всего этого знал Д. Шостакович, о чем, сам многократно битый, догадывался? Вот шолоховские речи-то на съездах и пленумах он знал, сам из зала их слушал...

А музыка Д. Шостаковича в «Тихом Доне» все равно прозвучала. Правда, совсем в ином виде.

Двенадцать лет спустя, когда композитора уже не было в живых, Михаил Ульянов прочитал по радио весь (!) роман, 64 передачи. Прекрасные то были часы. Право, стоит, чтобы этот цикл услышали и новые поколения.

И там была музыка Д. Шостаковича. Не опера, тех нот давно уж нет – но его. Поразительно, как соединились два пласта, литературный и музыкальный! И горькие раздумья, и гнев, и боль, и издевка там, где она была к месту... А Д. Шостакович умел в музыке издеваться...

И был там еще один музыкальный пласт: много подлинных казачьих песен.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская Н. И. С. Бах и Д. Шостакович // И. С. Бах и современность. Киев, 1985.
2. Графика Пикассо. М., 1967.
3. Орджоникидзе Г. Историческая преемственность традиций и пафос будущего // Советская музыка на современном этапе. М., 1981.
4. Хентова С. Два имени // Сов. музыка. 1985. № 9.
5. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. В 2 т. Л., 1985, 1986.
6. Шостакович Д. Три вопроса – один ответ // Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / Сост. М. Яковлев. М., 1980.