

УДК 82.121 (575.2) (04)

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ М. БАЙДЖИЕВА “ДУЭЛЬ” НА УКРАИНСКОЙ И УЗБЕКСКОЙ СЦЕНАХ

А.Г. Нарозя – ст. преподаватель

Play “The duel” is wide-spread famous work by Kyrgyz playwrighter Mar Baydjiev, that got artistic interpretations in different kinds of art. The play musical-stage interpretation is analysed in the article in operas “One step to love” by ukrainien composer G. Zhukovski and “The duel” by uzbek composer N. Zakirov, that were created in 1974. The author of the article introduces reviews from the periodicals of that time in scientific practise as well as materials of M. Baidjiev personal archives.

Литературные произведения драматического рода принадлежат одновременно двум видам искусства – литературе и театру, будучи изначально предназначенными прежде всего для постановки на сцене. В связи с этим при переводе пьесы с языка литературы на язык театра могут возникать различные, подчас совершенно противоположные, толкования её смысла, идеи, концепции. Не составила исключения в этом плане и драма М. Байджиева “Дуэль”, о чем свидетельствуют многочисленные театральные рецензии, появившиеся в печати, а также отзывы, суждения и другие материалы, хранящиеся в личном архиве драматурга.

Первая постановка “Дуэли” была осуществлена республиканским Русским драмтеатром им. Н.К. Крупской в 1967 г. Знакомство всесоюзного читателя с пьесой киргизского драматурга началось с её опубликования в журнале “Театр” в марте 1968 г., после чего “Дуэль” обрела завидную сценическую жизнь. По данным М. Байджиева, только в 1968 г. пьеса была поставлена в Киеве, Волгограде, Тбилиси, Кемерове, Москве, Туле, Алма-Ате, Семипалатинске, Риге. Спектакли по пьесе киргизского драматурга увидели жители Ленинграда, Ташкента, Баку, Кишинёва и многих других городов Советского Союза. В этом же году “Дуэль” была поставлена в Киргизском драматическом театре под названием “Төрт адам” (“Четыре человека”) в переводе Ж. Абдыкадырова.

Согласно справке Всесоюзного управления по охране авторских прав от 8 сентября 1970 г., пьесу “Дуэль” в 1969 г. ставили 60 театров Советского Союза, был показан 1061 спектакль. А в постановлении коллегии Министерства культуры Киргизской ССР от 20 февраля 1970 г. указывалось: «Только в Москве “Дуэль” играют в четырёх театрах <...> “Дуэль” поставлена в таких крупных городах, как София, Будапешт, Варшава, Лейпциг, Дрезден, Габрово, Велико Тырново и других. Есть сведения, что она поставлена в Монреале, готовится постановка в Афганистане. Но особой популярностью пользуется “Дуэль” в социалистических странах. В Болгарии она идёт в шести театрах, в Польше в пяти, в ГДР в двух, в Венгрии в двух театрах. По последним сведениям, “Дуэль” играют примерно в ста театрах, она переведена на тридцать языков» [1]. Кроме того, “Дуэль” была поставлена рядом самостоятельных театров, театрами-студиями, для многих студентов театральных институтов её постановка являлась курсовой или дипломной работой.

Приведенные факты свидетельствуют не только о бесспорной популярности пьесы, но и о ее богатейших возможностях как истинного произведения искусства [2]. В данной статье мы сосредоточим внимание на неизученном аспекте сценической жизни пьесы в музыкальном искусстве. Речь пойдет в основном о двух операх по драме “Дуэль” в интерпретациях оперных театров Украины и Узбекистана, относящихся к 1974 г.

При работе над статьей были использованы материалы из личного архива М. Байджиева, любезно предоставленные им в наше распоряжение.

“Посмотрите, как изящна, лаконична по языку, стремительна драма молодого писателя. В ней больше чувств, чем слов, или, вернее, слова точны и помогают понять чувства героев” [3]. Думается, это высказывание драматурга А. Салынского о “Дуэли” помогает понять, почему по этой пьесе стало возможным создание произведений музыкального жанра. Ведь музыка – не столько изображение предметного мира, сколько выражение человеческих чувств и мыслей. Она динамична по своей природе и способна передать бесконечную гамму человеческих переживаний.

Примечательно и то, что в самой пьесе (как, впрочем, и в других произведениях драматурга) звучит музыка. Вот несколько примеров из текста.

А з и з: А вы всё про меня знаете.

Я. Еще бы мне не знать! Я ведь цыганка!

А з и з. Ну да?

Я. А что вы думаете?

Я обнажила плечо, прошлась в цыганском танце, запела: *«Очи черные, очи страстные...»* [1].

Здесь мы слышим пение Нази, а в последующей ремарке – пение Искандера: «Со стороны моря послышалась тирольская песня: “А я мальчик молодой, я в Тирольских жил горах...”». И далее: «И с к а н д е р. (Обнял меня и запел, подражая Козловскому) “Люблю я этот сад, тенистый и уютный...”»; «Искандер взял гитару, тихо запел: “В день осенний улетают к югу стаи журавлей...”» [1].

Примеры подобного рода можно значительно умножить. Музыка в пьесе меняется в зависимости от настроения героев, помогает глубже понять их душевные переживания. Так, после монолога-исповеди Нази в конце второй главы издевательски, в противовес настроению героини, из радиоприёмника звучит *“бравурная джазовая музыка”*, а в финале, когда Нази, обуреваемая сильными и страстными чувствами, уходит от Искандера, она слышит *“какую-то мощную музыку, – может быть, Рахманинова...”* [1].

Думается, эта особенность драмы в какой-то мере послужила толчком к музыкальной интерпретации произведения. Причем первые шаги в этом направлении были сделаны поэтическим театром им. Моссовета в 1969 г.

Идея “маленького театра” была предложена Ю. Завадским. Эту идею подхватил режиссер Б. Щедрин, поставивший в 1969 г. спектакль по

пьесе “Дуэль”. Интересно, что драма киргизского драматурга положила начало новому театральному эксперименту.

Формы так называемого “интимного театра” подвижны и разнообразны. “Подвижна и сама сценическая площадка: она может оказаться и в центре зала, и у стены – все зависит от замысла спектакля”, – утверждал Ю. Завадский [4]. Действительно, моссоветовцами “была найдена такая сценическая площадка, которая сближала глаза, мысли актеров со зрителями, сидящими в зале полукругом, а также на лестницах, спускающихся с верхних ярусов”, – отмечал в своей статье о постановке спектакля театральный критик В. Фролов [5].

В спектакле моссоветовцев не было ни озер, ни автомобиля – декорации отсутствовали вообще. Режиссер умышленно «отказался от бытового правдоподобия, от всего, что могло заглушить “дуэль” – диалог о судьбах трех молодых людей. Реализм поэзии пришел на место бытовому изображению» [5]. Зато в спектакле игрались все ремарки: они не только вводили зрителя в действие, детализировали обстоятельства, но и раскрывали внутреннее состояние персонажей. Иными словами, “ремарки стали инструментом поэзии” [5].

Форма поэтического театра позволила своеобразно трактовать и образы главных героев пьесы. Оба героя – Азиз и Искандер – приближены друг к другу, они как бы равны, во всяком случае, оба правы. Почему? Да потому, что “поэтический спектакль не делит людей на ангелов и грешников. Он всегда выясняет что-то более важное в людях, он призывает на помощь поэзию, чтобы разгадать в человеке сокровенные тайны его падений и взлетов, его тягу от ошибок и сомнений к высокому, возвышающему человека” [5].

В раскрытии внутреннего состояния персонажей, наряду со словом драматурга, немало важную роль сыграла тревожная, грустная, очищающая музыка Микаэла Таривердиева, заимствованная постановщиком из его прежних произведений. “Слово о спектакле переходит в музыку, музыка сопровождает слова, поступки, и все это, собираясь из частиц и мотивов, создает единство поэтического театра” [5]. А в финале спектакля актриса Г. Дашевская – исполнительница роли Нази – пела стихи-речетатив Г. Поженяна о звездах. Вот какое впечатление произвело это на рецензента: «Голос ее рвется, тоскует, страдает. Ей отвечает мужской голос, может быть, Азиза. И снова поет Дашевская; все муже-

ственное, настойчивее повторяется мотив: “Звезды не умирают, звезды еще вернутся»» [5].

Такое соприкосновение действующих лиц с поэтическим в его непосредственной форме, в частности с музыкой и песней, способствовало раскрытию сложного внутреннего мира героев, выявлению эмоционального фона в той или иной сцене.

Дальнейшая музыкальная интерпретация “Дуэли” нашла отражение в двух операх: камерная опера Германа Жуковского (либретто Виолетты Багмет) “Один шаг до кохання” (“Один шаг до любви”), поставленная в Харьковском театре оперы и балета им. М.В. Лысенко, и опера-диспут Н. Закирова (либретто З. Ахуновой) “Дуэль”, поставленная в Узбекском театре оперы и балета им. А. Навои. Обе оперы увидели сцену, как уже говорилось, в 1974 г. Опираясь на доступные материалы, попытаемся сопоставить два произведения оперного жанра в плане своеобразия музыкальной трактовки пьесы М. Байджиева авторами каждой из них.

Замысел появления украинской оперы появился у композитора Германа Жуковского после просмотра им спектакля в интерпретации московского театра. К сожалению, в письме Г. Жуковского к М. Байджиеву не указано название театра, но, думается, это театр им. Моссовета. «Я посмотрел Вашу пьесу “Дуэль”, – сообщает композитор. – Она мне очень понравилась, я увидел в ней материал для камерной оперы и вместе с оперным либреттистом В.А. Багмет написал оперу». Именно таким – “камерным”, “маленьким”, “интимным” – был поэтический театр. Да и время написания письма (1971 г.) близко по времени постановки пьесы театром им. Моссовета (1969 г.).

Опера Г. Жуковского получила название “Один шаг до любви”, тогда как опера Н. Закирова сохраняет авторское название – “Дуэль”. И это не случайно. Судя по либретто, узбекская опера полностью повторяет сюжет байджиевской драмы. Украинский композитор, напротив, “отказался от идеи создать музыку на готовый литературный текст. Новелла М. Байджиева стала для него лишь канвой, основой либретто”, – пишет музыкальный критик Л. Ефремова [6].

Отличаются оперы и в жанровом отношении. Н. Закиров определил свое произведение как оперу-диспут. Судя по либретто, авторы музыкального спектакля предоставляют возможность разрешения поставленных ими дискуссионных вопросов зрителю. В отличие от драмы М. Байджиева, опера Н. Закирова заканчивается

не просто уходом Нази, а последующим обращением врача в зрительный зал: “И тогда врач от имени всех участников спектакля-диспута задает вопрос: что надо предпринять, чтобы навсегда искоренить последние остатки зла и эгоизма? Как быть? Что надо сделать?” (либретто оперы в программе спектакля).

Г. Жуковский избрал для своего творения жанр камерной оперы, оперы-новеллы. “Вполне естественно, что она отличается от пьесы в силу специфики жанра и нами определена как музыкальная новелла”, – пояснил в интервью режиссер-постановщик Л. Куколев [7]. Критик О. Гусарова уточнила эту формулировку и определила жанр оперы как “музыкально-драматическую новеллу” [8]. Думается, такое определение наиболее удачно, поскольку учитывает специфику как музыкального, так и литературного жанров, а также авторскую трактовку пьесы – “драматическая новелла”.

В новеллистическом, камерном характере оперы рецензенты увидели её художественные достоинства, новаторство и созвучие современности. “Это опера ярких индивидуальных характеров, раскрывающихся в процессе музыкально-сценического действия”, – отмечает Л. Ефремова [6]. “Все подчинено раскрытию внутреннего мира героев, – продолжает эту мысль К. Майбурова. – Отсюда и компактность построения (два действия, четыре картины), и единство места (безлюдный берег моря...), и напряженность в развитии музыкальных образов, экспрессивность и контрастность музыкального материала” [8]. Эта особенность нашла отражение и в музыкальном воплощении мотива дуэли, представленном в драме в форме диалогов: “Здесь три действующих лица, в ансамблях и сценах состав только дуэтный” [8].

Думается, в своем новаторстве создатели оперы-новеллы опирались на традиции веризма – течения в итальянской литературе и искусстве 80-х гг. XIX в., названного по имени композитора Джузеппе Верди. Напомним: ведущий тезис эстетики веризма – “жизнь как она есть” – был реакцией на оперный романтизм, а основу веристских опер составила житейская бытовая драма. Героями опер становились простые люди: крестьяне, бродячие актеры, мастеровые, в связи с чем в сочинениях проникали бытовая речь, широко распространённые песенно-городские интонации.

Видимо не случайно режиссер музыкального спектакля Л. Куколев, определив первостепенную задачу как “создание на оперной сцене

современного героя”, в то же время заметил: “Мы старались уйти от привычных представлений об оперном жанре, максимально приблизиться к реальной жизни, добиться полной естественности” [7]. Этому способствовало и сценическое оформление спектакля: “Открытая, без занавеса, сцена, обрамленная суровым бархатом. Декорации, символизирующие три стихии: землю, небо, море. Три действующих лица, чьи судьбы сплетены в сложной драматической ситуации” [8].

Из музыкального словаря можно узнать: “Опираясь преимущественно на жанр мелодрамы, веристы создали компактную оперу-новеллу с острой любовной коллизией. Продолжая национальные оперные традиции, наряду с напевной вокальной мелодикой, они широко использовали драматический речитатив, краткие ариозо, сквозное симфоническое развитие. Для их опер характерны напряженные лирико-драматические кульминации, связанные с выражением открытого, подчас преувеличенно поданного чувства” [10]. Очевидно, что все эти особенности вполне соотносятся с оперой Г. Жуковского. Рецензенты обращают внимание на остроту психологического конфликта, следование национальным музыкальным традициям и в то же время на новизну и оригинальность музыкального языка, отличающегося стилистической разнородностью. “Здесь и джазовые интонации, и элементы украинской эстрадной песни, и сухие аккорды фортепиано, которые сопровождают диалог героев в первой картине и напоминают речитативную оперную манеру Моцарта”, – пишет О. Гусарова [8]. “Один шаг до любви» – вокально-симфоническая драма с выразительными мелодико-речитативными партиями и полнокровным оркестром. Музыка захватывает своей экспрессивностью, глубиной и открытостью чувств”, – отмечает Л. Ефремова [6].

В опере Г. Жуковского, как и в опере Н. Закирова (впрочем, как и в драме М. Байджиева), неизбежно возникает столкновение противоположных жизненных позиций героев. Вот что пишет по этому поводу Л. Ефремова: “Основной конфликт оперы – психологический. В трудном поединке схлестнулись непримиримые нравственные устои – мещанско-эгоистический (Искандер) и подлинно гуманистический (Азиз). <...> Решает спор Нази; она сопоставляет, взвешивает, стремится понять, на чьей стороне правда” [6]. С ней соглашается К. Майбутова: “Это столкновение двух разных взглядов на жизнь,

двух мировоззрений, напряженная психологическая борьба” [9]. Но, пожалуй, наиболее точно характеризует природу О. Гусарова: «Результат “дуэли” ясен с самого начала. Но не благодаря укоренившейся в театре традиции победы “добра” над “злом”, а благодаря трансформации единственного в опере женского образа, в котором, словно в фокусе увеличительного стекла, скрещиваются противоположные мировоззрения, жизненные философии двух героев» [8].

Образ Нази видится центральным авторам украинской оперы, что явилось причиной оригинального названия их произведения. «Героиня попадает в “зону действия” сильной и чистой личности – Азиза. Один шаг до любви остается непройденным. Герой умирает. Но его подвиг воспитывает, закаляет Нази», – пишет по этому поводу О. Гусарова [8].

Создатели же узбекской оперы, судя по либретто, во всем следуют М. Байджиеву, сохраняя и название, и количество действующих лиц, и их трактовку максимально приближенными авторским. К сожалению, мы не имеем возможности судить о музыкальной интерпретации образов героев Н. Закирова. Однако статьи об опере Г. Жуковского дают нам некоторое представление о трактовке характеров действующих лиц посредством музыки.

В начале спектакля даются экспозиционные характеристики героев, настраивая слушателя на определенное эмоциональное восприятие произведения. Сочинение начинается мужественной и гордой оркестровой темой, в которой слышатся и волевая, торжественная поступь, и внутреннее напряжение, и воодушевленная целеустремленность. Это тема Азиза, которая “интонационно емка, тезисна; это, словно очищенный от всего наносного, сгусток двух типичнейших для советской музыки интонаций: призывно-песенной и ораторски-патетической” [6].

Совершенно иной мир рисует музыка, связанная с образом Искандера. Его экспозиционная характеристика тоже возникает в оркестровой партии. По мнению Л. Ефремовой, “это блестящий скерцозный эпизод, где в различной тонально-гармонической и тембровой окраске непрерывно повторяется мажорная тема данного персонажа. Она искрится бездумным весельем, словно вращается на одном месте...” [6]. Это мнение поддерживает К. Майбутова: «Внутренне пустому, примитивному Искандеру присущ и “легковесный” музыкальный язык – короткие фразы небольшого диапазона с восклицательны-

ми оборотами ритмично просты. Этот образ не развивается, потому интонационные изменения в его партии происходят в пределах небольших “сдвигов” [9].

Сопоставляя музыкальные характеристики Азиза и Искандера, композитор тем самым предельно обнажает конфликт прекрасного, глубоко человеческого и пустопорожнего, бездуховного.

Особым кругом интонаций отличается образ Нази, отмеченный яркой контрастностью и экспрессией. Композитор тонко и тщательно прослеживает эволюцию героини, применяя разнообразные средства музыкальной выразительности. Первое ее появление сопровождается темой беспечно сверкающего скерцо Искандера, но не она определяет суть музыкального образа героини. Это сразу же подчеркивается арией “Журавли летят”, которую Нази поет в одиночестве. «Видимое веселье сменяется глубоко затаенной тоской по подлинной красоте, по счастью, – пишет Л. Ефремова. – Тоска “выплескивается” в поэтически взволнованном обращении к мнящим ввысь птицам. Нежность, страстный призыв, отчаянное стремление вырваться из плена обывденного – все это определяет экспрессивный тон арии Нази» [6].

В опере два акта, четыре картины. Все картины, за исключением последней, строятся по одному драматургическому принципу: вначале развернутые споры Нази с Азизом, а затем более лаконичные сцены Нази с Искандером. В центре каждой из картин Нази с ее мучительным вопросом: “Что такое счастье?” Последняя же картина оперы – своеобразный лирический эпилог – представлена в форме монологической сцены Нази. Героиня меняется, и в музыке на смену патетике, нервной взбудораженности приходит мудрая сосредоточенность, ясность, духовная зрелость. И как вывод из всего пережитого вновь звучит музыка о журавлях – печально, но не отрешенно. Завершается опера темой Азиза, которая звучит уже несколько иначе. По утверждению Л. Ефремовой, “в солнечном, мужественном, оркестровом финале мы слышим своеобразную, словно в перспективе, героическую тему Азиза, обретающую здесь черты гимна” [6].

Особое внимание обращает на себя ария Нази “Журавли летят”. По мнению рецензентов, она является эмоциональным и психологическим ключом к постижению характера героини, поэтому звучит в самый напряженный момент её внутренних поисков. “Ария Нази, – утверждает Л. Ефремова, – подлинная находка не только

композитора, но и либреттиста, довольно редкий пример творческого подхода к литературному первоисточнику” [6].

Действительно, в драме отсутствует какой-либо законченный монолог Нази о журавлях, нет и подобного песенного материала, который мог бы составить основу арии “Журавли летят”. Однако образ журавлей, символизирующий романтический образ крыльев и передающий состояние приподнятости и окрыленности героини в счастливые минуты жизни, всё-таки присутствует в драме – в форме отдельных реплик, ремарок, мизансцен. Так, пьеса начинается с описания природы голубого Иссык-Куля, с пролетающей над ним вереницей журавлей. “Куда вы летите?! Возьмите меня. Эге-ге-гей!”, – кричит Нази журавлям [1]. В этом обращении – воплощение ее мечты, заветного желания, своего рода зависть, что они “все-таки куда-то летят”, в чем она признается Азизу. А позже, в диалоге с ним, делаясь счастливыми воспоминаниями, говорит: “Я летела над голубой землей с распростертыми руками, как журавли” [1].

Профессиональный интерес вызывают и другие арии героев, к примеру, романтическая ария Азиза “Счастье – это жить, идти навстречу ветру” и лирическая ария-исповедь Нази “Все, все осуждают меня”.

Разница жизненных позиций героев чувствуется не только в музыкальных, но и в диалогических сценах. По свидетельству рецензентов, речь Азиза исполнена мудрой простоты и благородства, тогда как реплики Искандера банальны и пусты.

Л. Ефремова отмечает также игру актеров, сумевших соединить воедино музыку и слово, создать яркие, неповторимые характеры. Так, Нази покоряет слушателя глубиной чувств, внутренней силой и женственностью. Образ Азиза “подлинно достоверен и в то же время внутренне монументален, будто высечен из гранита”. Характер Искандера – весь в характере музыки – «столь же “скерцозен” и беспечен» [6].

Таким образом, музыкальная драматургия оперы Г. Жуковского – это “непрерывный процесс внутреннего столкновения, сопоставления, взаимопроникновения трех индивидуальных интонационно-тематических сфер, олицетворяющих определенные характеры” [6]. Опера-диспут Н. Закирова, судя по либретто, преследовала в своей музыкальной интерпретации аналогичную цель. По утверждению либреттиста З. Ахуновой, опера “Дуэль” – “об отношении нашей молодежи

к окружающей действительности, о разных позициях в жизни, об их столкновении”.

В качестве недостатков оперы “Один шаг до любви” отмечаются злоупотребление разговорной речью, непреодоленные натурализмы типа “Не пижоньте!”, “Прощай, детка!”, “Дурацкое счастье”, а также не всегда уместные ассоциации с музыкой веристов.

Разумеется, достоинства и недостатки опер выявлялись с позиции того времени, когда они создавались. Но очевидно и то, что возможность осуществления различного рода интерпретаций, в том числе и музыкальных, объясняется прежде всего постановкой в пьесе киргизского драматурга проблем философского характера, имеющих общечеловеческое значение. В связи с этим М. Байджиев в одном из своих писем рекомендует: «<...> менять место действия и имена героев, видимо, нецелесообразно, не следует только гримироваться “под киргизов”. В Грузии, в Латвии, в Польше, в Германии, в Казахстане, – словом, всюду, ее играют так, словно это происходит у них (но не меняя ни имен, ни географии)».

И Закиров, и Жуковский последовали совету драматурга, создав произведения, ставшие уже фактами узбекского и украинского оперного искусства. По мнению К. Майбуровой, «“Один шаг до любви” – это не только творческое достижение композитора, но и значительное явление в овладении современной темой в жанре украинского советского оперного искусства» [9]. Тем не менее, опера Г. Жуковского успешно шла на сцене Краковского театра, ставили ее оперные театры Польши, Болгарии, Венгрии и Румынии [11]. Таким образом, трансформировавшись из киргизской драмы в украинскую, она становилась достоянием культур других народов, утверждая свое общечеловеческое содержание.

Приведенные выше факты и суждения убеждают нас в том, что в драме киргизского писателя заложены богатейшие художественные воз-

можности истинного произведения искусства, позволяющие широко и многообразно трактовать ее в произведениях различных жанров. “Музыкальный жанр всегда в истории увековечивал значительные литературные произведения, давая им новую, музыкальную жизнь”, – писал композитор Г. Жуковский драматургу М. Байджиеву. Думается, эти слова очень точно определяют художественные достоинства драматической новеллы “Дуэль”.

Литература

1. Байджиев М. Дуэль: Драматическая новелла в пяти главах // Байджиев М. В субботу вечером... – М.: Искусство, 1987.
2. Нарозя А.Г. Пьесы Мара Байджиева на всесоюзной сцене // Киргизская литература в контексте русской художественной культуры: Сборник научных трудов. – Фрунзе, 1989.
3. География драматургии: Новые пьесы писателей братских республик // Лит. газета. – 1968. – № 24.
4. Завадский Ю. На сцене и в фойе: В творческой лаборатории театра им. Моссовета // Лит. газета. – 1968. – 20 ноября.
5. Фролов В. Звезды еще вернутся // Театр. – 1969. – № 3.
6. Ефремова Л. Творческая победа // Советская музыка. – 1974. – № 9.
7. Один шаг до любви // Красное знамя. – 1974. – 20 января.
8. Гусарова О. Крок до нового: “Один крок до кохання” в театрі опери та балету ім. М.В. Лисенка // Соціалістична Харківщина. – 1974. – 5 лютого.
9. Майбурова К. Один крок до кохання // Музика. – 1974. – № 3.
10. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.
11. “Дуэль” на оперной сцене // Вечерний Фрунзе. – 1974. – 16 июля.