
**«ИГРОКИ» Д. ШОСТАКОВИЧА –
«ЖЕНИТЬБА» М. МУСОРСКОГО:
К ПРОБЛЕМЕ ПРЕЕМСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ**

Творчество гениального русского композитора XX века Д. Шостаковича своими глубочайшими корнями уходит в национальное музыкальное искусство. Будучи новатором, прокладывая пути в будущее, он всегда оставался верным твердому убеждению в жизнеспособности лишь того искусства, которое «не отбрасывает ценности прошлого, а наследует и умножает мудрость, накопленную в веках» [15, с. 252]. В своих высказываниях великий мастер неоднократно обращал внимание на роль культурных традиций: «Экспериментируя в разных областях, осуществляя поиск новых выразительных средств, мы должны помнить о главной магистрали развития искусства, о его исторической преемственности. Наводя мосты в будущее, мы не должны сжигать мосты, связывающие современную культуру с бессмертным прошлым. Передовое, прогрессивное искусство XX века должно достойно нести эстафету великих творческих открытий человечества» [15, с. 367].

С уважением отзываясь о многих выдающихся художниках прошлого, Д. Шостакович в числе предшественников, наиболее близких ему по своей внутренней сущности, неизменно называл М. Мусоргского. И это не случайно. Обоих композиторов сближают не только отдельные выразительные приемы (например, поиск точного отражения речевой интонации), подход к трактовке тех или иных музыкальных жанров (в частности, вокальных сценок, зарисовок, сатирических портретов), но и мировоззренческие позиции, эстетические установки, личностные психологические качества. В наибольшей степени это сказалось на трагедийном восприятии окружающей действительности в ее противоречивой сущности, сложном соотношении позитивного и негативного, высокого и низкого, духовного и бездуховного. Обостренная совесть, болезненное восприятие человеческих бед, осознание всей сложности бытия, «принятие на себя общего страдания и общей вины всех и перед всеми» [1, с. 216] — в этом истоки сострадательного гуманизма как М. Мусоргского, так и Д. Шостаковича. В то же время, обличая все низменное, банальное, пошлое, оба композитора в качестве острого разоблачительного средства используют богатейший арсенал музыкальной сатиры. При этом намеренное заострение негативного направлено на беспощадное

осуждение зла и бесчеловечности, что придает их художественным концепциям поистине шекспировский масштаб.

Изучению проблемы «мусоргянства» Д. Шостаковича посвящен ряд музыковедческих работ, среди них статьи А. Сохора [9], А. Цукера [13], С. Шлифштейна [14]. Вопросы идейно-эстетических, образно-тематических и стилистических связей творчества двух композиторов затрагиваются также в крупных монографиях и исследованиях отдельных жанров, например, А. Богдановой [3], М. Сабининой [7], С. Хентовой [11] и др. Вместе с тем широта и многоаспектность обозначенной проблемы открывает возможность ее рассмотрения в различных ракурсах, в частности, на материале сравнительного анализа конкретных образцов, имеющих множество точек соприкосновения. Именно такими сочинениями представляются оперы «Женитьба» М. Мусоргского и «Игроки» Д. Шостаковича, между которыми обнаруживаются многочисленные связи и пересечения. В их выявлении, отборе, создании системы параллелей состоит *цель* данной статьи.

Выбор оперных сочинений различных авторов, разделенных по времени создания 74 годами¹, оригинальных в сюжетном отношении вызывает необходимость ответить на вопрос: какие факторы обусловили возможность их сопоставительного анализа? Отвечая на него, следует подчеркнуть ряд принципиально важных моментов: литературными первоисточниками обеих опер являются комедии Н. Гоголя; оба автора в работе над литературным текстом пьес придерживались одного метода, а именно — сохранения в неприкосновенности каждого гоголевского слова; и то, и другое произведение постигла одна и та же участь — оперы остались незавершенными. Поразительная общность обнаруживается также и в музыкальной стилистике, драматургическом строении двух сочинений, что в значительной степени обусловлено тонким «прочтением» гоголевской прозы.

Думается, что «встречи» с Н. Гоголем были неизбежны равно как для М. Мусоргского, так и для Д. Шостаковича². И в этом сказалось не только основополагающее значение творчества писателя для развития отечественной культуры, но и созвучность эстетики великого мастера слова художественному мировоззрению обоих композиторов. Гоголевские призывы: «Не скрывать печальное в жизни, не шадить ничтожество, обнажать страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь», беспощадно разоблачать зло, уличая его с такой художественной силой,

¹ Опера «Женитьба» М. Мусоргского — 1868 год, опера «Игроки» Д. Шостаковича — 1942 год.

² Напомним, что сочинения Н. Гоголя были также использованы в качестве литературных источников опер «Сорочинская ярмарка» М. Мусоргского (1880) и «Нос» Д. Шостаковича (1928).

чтобы «почувствовали все, что с ним надобно сражаться, <...> крепкой силой неумолимого резца выставить на народные очи» (цит. по: [4, с. 73]), — стали творческим кредо для обоих великих композиторов. По существу, М. Мусоргскому первому, а за ним Д. Шостаковичу принадлежит честь открытия Гоголя-реалиста для отечественного оперного искусства.

В этом отношении показателен выбор «Женитьбы» и «Игроков», связанных единым художественным замыслом, стремлением воссоздать те порочные явления, которые характеризуют наиболее существенные стороны социальной жизни — ничтожество и моральную нечистоплотность, внутреннюю безнравственность, духовную убогость. Отстаивая принципы «общественной» комедии, писатель предлагает и новые формы ее драматургического построения. Для драматургии обеих пьес характерна сосредоточенность на одном «общем интересе», так называемой «пружине» действия — в одном случае это сватовство Подколесина, в другом — своеобразное «соревнование» игроков в жульничестве. В стремлении связать все сюжетные перипетии в единый узел проявляется один из ведущих принципов драматургии Н. Гоголя. По словам писателя: «Комедия должна вязаться сама собой, всей своей массой в один большой, общий узел. Завязка должна обнимать все лица, а не одно или два, — коснуться того, что волнует более или менее всех действующих лиц. Тут всякий герой; течение и ход пьесы производит потрясение всей машины: ни одно колесо не должно оставаться как ржавое и не входящее в дело» (цит. по: [10, с. 142]).

Большую смысловую нагрузку выполняют и финалы комедий, их развязки. Они не только завершают развитие событий, подводят итог действию, но и заставляют по-новому осмыслить его содержание. Неожиданный прыжок Подколесина в окно именно тогда, когда устранены все препятствия, великолепно проясняет смысл всей комедии, до конца раскрывает характер главного героя — безвольного эгоиста, испугавшегося возможности изменения своего бессмысленного, ничтожного существования. Не менее значительна и развязка в «Игроках». «Под занавес» комедии Ихарев внезапно понимает, что компания более опытных мошенников, действовавшая, якобы, в союзе с ним, на самом деле перехитрила его. Такой финал помогает не только раскрыть внутреннюю суть образов игроков, но и заостряет весь смысл комедии, заключающийся в обличении всеобщей аморальности, духовной низости и беспринципности.

Отличительной особенностью пьес является предельная насыщенность развития драматургического конфликта. Это достигается во многом благодаря тому, что события развиваются в крайне непродолжительное время — в «Женитьбе» в течение одного дня, в «Игроках» — одного вечера. Отсюда динамичность в развертывании действия, прием

«крупного плана» в обрисовке персонажей, создание рельефных сатирических портретов с помощью подчеркнутого несовпадения видимого и сущностного, внешней значительности и внутренней пустоты. При этом важным выразительным средством выступают языковые характеристики действующих лиц, своеобразие их речевой манеры, почерпнутой из различных пластов русской словесности, что помогает в создании ярких, жизненно правдивых типажей.

Обратившись к созданию опер на гоголевский сюжет, и М. Мусоргский, и Д. Шостакович глубоко осознали художественную эффективность творческих находок Н. Гоголя, что не могло не сказаться на методах работы с литературным первоисточником.

Важным моментом здесь является драматургическое решение опер. Анализ сценарно-драматургического ряда произведений обнаруживает парадоксальное, на первый взгляд, явление. Будучи незаконченными, оперы настолько логически выстроены, что производят впечатление внутренней цельности и завершенности, будто и не нуждаются в дальнейшем продолжении. Подобную мысль по отношению к опере М. Мусоргского высказывает Г. Хубов: «Созданная композитором музыкально-сценическая композиция I действия “Женитьбы” вылилась в совершенно законченную форму, вплоть до тончайших деталей» [10, с. 332]. Аналогичным образом оценивают «Игроков» А. Богданова [2] и С. Хентова [11].

Что же послужило основанием для таких заключений? Этот вопрос представляется возможным решить в ходе сравнительного анализа драматургии и композиции опер.

Как известно, характерной особенностью композиционного строения драматической пьесы является внутренняя цельность и завершенность каждого явления, которое «способно иметь свою внутреннюю тему и в то же время служить раскрытию большого целого» [8, с. 53]. Иными словами, целое выстраивается из совокупности «циклов действия», каждый из которых обладает всеми признаками построения основного драматургического конфликта, то есть в сжатом виде проходит стадии завязки, этапа развития, кульминации и развязки. Подобное явление микроцикла с четко очерченными фазами драматургического конфликта можно обнаружить в незаконченных операх М. Мусоргского и Д. Шостаковича.

Так, I акт «Женитьбы» составляют четыре сцены: Сцена I — Подколесин и Степан является экспозицией основного образа и одновременно служит завязкой всего драматургического действия — наконец-то героем принято решение жениться («А ведь, кажется, все готово, и сваха вот уже три месяца ходит»). Сцену II — Фекла и Подколесин и сцену III — Кочкарев, Подколесин и Фекла можно рассматривать как этап развития

драматургического действия, его динамичное продвижение к кульминации и развязке (рассказ свахи о выгодах предстоящей женитьбы, эпизод с седым волосом, комедийная перебранка бесцеремонного Кочкарева с Феклой). Заключительная IV сцена — Кочкарев и Подколесин совмещает в себе драматургические функции кульминации и развязки действия (Подколесин, кажется, окончательно поборол все сомнения относительно женитьбы, о чем свидетельствует его восторженный возглас «Еду!»).

Во многом аналогичное строение имеет опера «Игроки». Ее сюжетный план разворачивается в рамках экспозиционного раздела пьесы Н. Гоголя, но так же, как и в «Женитьбе», обладает внутренней цельностью. Экспозиционными функциями наделен начальный раздел, где происходит знакомство игроков — Ихарева, Утешительного, Швохнева, Кругеля. Завязка драматургического действия сосредоточена в сцене бритья Ихарева и последующем эпизоде подкупа игроками трактирного слуги Алексея, где герои тайно принимают решение обыграть друг друга. Все последующие сцены включаются в стремительное развертывание действия — эпизод карточной игры подводит к кульминационной зоне — Утешительный, Швохнев и Кругель, оказавшись на грани проигрыша, заключают с Ихаревым «дружественный» союз. Этот момент действия является вершиной кульминационной зоны и одновременно выполняет функцию развязки³, как это имело место и в «Женитьбе».

Таким образом, в значительной степени совпадают подход к литературному первоисточнику и драматургическое решение обеих опер. Вместе с тем имеют место и некоторые отличия в динамике и темпоритме сюжетного развития, связанные с большей событийной насыщенностью, «спрессованностью» действия в «Игроках».

Выстраивая систему параллелей между двумя операми, следует отметить общность метода образных характеристик. Как у М. Мусоргского, так и у Д. Шостаковича, важнейшим средством создания галереи ярко индивидуализированных персонажей становится воссоздание особенностей их речи, отсюда — предельная точность интонирования каждого слова, рельефность каждой реплики, отражающей внутреннюю суть героя, его нравственный, психологический облик.

Показательно в этом отношении высказывание М. Мусоргского, который осознанно ставил перед собой в «Женитьбе» серьезную художественную задачу: «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди <...> то есть моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее» [5, с. 100]. Анализ партии любо-

³ Последующие сцены (монологи Утешительного, Швохнева) в рамках незаконченного произведения могут восприниматься как развернутый эпилог, своего рода дань ловкости и таланту игроков.

го из персонажей «Женитьбы» в полной мере доказывает высочайшее мастерство композитора в реализации этой художественной задачи. В качестве примера остановимся на отдельных фрагментах партии главного героя оперы Подколесина, который предстает как олицетворение нарицательных человеческих черт — мелочности и самодовольства, эгоизма и духовного убожества. Композитор метко находит присущую данному персонажу манеру интонирования, своеобразную «интонационную маску», благодаря чему высвечивается внутренний пародийный план его характеристики.

Неповоротливый и нудный, гоголевский герой изъясняется с большим трудом. Медлительность речи, вялость и нерешительность в высказываниях определили «перевод» речевого ритма в музыкальный: вокальная партия изобилует выразительными паузами (ц. 1: «Вот... как начнешь... этак один... на досуге... подумывать...» и т. д.), нечленораздельными восклицаниями (ц. 17: «Те, что чином повыше, должны наблюдать, как говорится, мм!... этого... мм!...» и т. д.). В целях выразительности и характерности М. Мусоргский прибегает к ритмическим увеличениям. Так, триольные распевания сильных и слабых по времени слогов воспроизводят разговорную манеру Подколесина с присущим ей растягиванием фразы, неторопливым произнесением слов по складам. В момент возбуждения, эмоциональной взвинченности его речь значительно динамизируется, становится отрывистой, неуравновешенной, импульсивной. Особенно наглядно это проявляется в сцене с «седым волосом». Испуганный свахой, Подколесин вдруг выходит из себя — грубо на полуслове перебивает Феклу и с ужасом рассматривает свои волосы. Соответственно происходит резкий сбой в размеренно-неторопливом темпоритме интонирования: дробление фраз, скандирование слогов.

Тонкие градации внутреннего состояния героя обусловили богатство мелодического рельефа его вокальной партии, насыщенной выразительными ходами. Здесь и солидно распетые кварто-квинтовые интонации, передающие то глубокую озабоченность предстоящей женитьбой (ц. 23), то важную напыщенность в рассуждениях о чине (ц. 13); и выразительные септимовые обороты, подчеркивающие глубокие раздумья, многозначительные изречения (ц. 5); и тритоновые ходы, служащие передаче внутренних сомнений, беспокойности, настойчивых расспросов, раздраженных окриков (ц. 2, 4, 5).

При всей «фотографической» точности воспроизведения интонаций живой человеческой речи, метод М. Мусоргского далек от непосредственной иллюстративности, а несет на себе глубокий оценочно-художественный смысл, раскрывает внутреннюю сущность гоголевского персонажа. С этой целью композитор использует комические приемы, в частности, намеренно деформирует речевую интонацию с помощью ис-

кажения ударений, ломающих естественную структуру слова, что подчеркивается соответствующей звуковысотной «кривой», или «провоцирует» нелогичность интонирования в результате помещения слабых по времени слогов на более высокие звуки (ц. 26, 28).

Ярчайший художественный опыт М. Мусоргского в создании характеристических портретов стал ориентиром для Д. Шостаковича, что наглядно демонстрирует опера «Игроки». Этой работой композитор также стремился «показать и доказать, что, в сущности, любой текст, любая бытовая речь имеют свое адекватное музыкальное выражение» [11, с. 70]. Вокальные партии оперы отличаются предельной детализацией, отражением подробностей эмоционально-психологического развития характеров, чуткой реакцией на малейшие изменения в сюжетном действии, сценическом поведении персонажей. Вместе с тем, если автор «Женитьбы» буквально следует за каждым словом первоисточника, воссоздавая его точный музыкальный эквивалент, то Д. Шостакович исходит из интонационной выразительности более крупных текстовых единиц — словосочетаний, фраз, предложений. Отсюда большая роль в «Игроках» достаточно завершенных, развернутых мелодических построений, передающих прямую речь героев. При этом своеобразным «комментатором» сюжетного действия выступает оркестр, являющийся равноправным «действующим лицом» оперы, раскрывающий «второй план» драматургического развития, Усиливая эмоциональную выразительность вокального интонирования, оркестровая партия каждый раз обнажает истинную суть происходящего, выполняет функцию смыслового подтекста.

В доказательство приведем первую портретную характеристику Ихарева, его монолог с колодой карт. Предваряющее его небольшое инструментальное вступление настраивает на серьезный тон размышлений героя о возможности осуществления своих сокровенных надежд. Сумрачный, отчасти зловещий колорит хорошо подчеркнут темой ф-гота, основанной на сочетании остигатного «вращательного» мотива, звучащего как неотвязная мысль, и грозных, «роковых» аккордовых ударов. Большой выразительностью отмечена вокальная партия Ихарева. Начало монолога — протяжно пропетый восходящий октавный ход сразу же настраивает на «чувствительный» тон всего высказывания, поддержанный далее неторопливым мелодическим развертыванием, что сообщает звучанию глубоко личностный, интимно-лирический характер. При этом пародийность ситуации заключается в том, что предметом «вожделения» героя является колода карт, персонифицированное восприятие которой подчеркнуто дважды повторенным обращением к ней: «Аделаида Ивановна!». На гребне восхваления («Вот она, заповедная колодишка, — просто перл!») в партии оркестра появляются напряженно

звучащие секундовые интонации, передающие возбужденное состояние героя. Возникшие аллюзии на романтическую музыку подкрепляются страстным кульминационным диалогом вокальной и оркестровой партий, построенным на поочередном проведении восклицательной фразы в объеме октавы на динамике *ff*. Обилие выразительных созвучий, проникновенно-страстный тон размышлений Ихарева, поданных с нарочитой серьезностью, в данном контексте способствуют созданию саркастического эффекта.

Аналогичный прием «развенчания высоких чувств» использован и в центральных сценах знакомства игроков и карточной игры. Музыкальные высказывания Ихарева, Утешительного и Швохнева полны внешнего почтения и достоинства (неторопливость произнесения вокальных фраз, их выравненность, широта). При этом в оркестровая партия пронизана танцевальными оборотами, построенными на пунктирных ритмах в духе неуклюжего менуэта.

Внутренний смысловой подтекст особенно ярко раскрывается в сценах трапезы и карточной игры. Внезапный «срыв» нарочито красивых диатонических звучностей, «сладостных» интонаций знаменует резкий перелом в действии. В оркестре на фоне выдержанного пульсирующего баса, периодически появляется краткий выразительный мотив, в мелодическом облике которого угадывается кварто-квинтовые интонации из темы-символа игроков, впервые проводимой во вступлении ко всей опере. Особенно обнажено эта интонация звучит в своеобразном «оркестровом комментарии» к происходящему после сцены карточной игры. Упорное мелодическое восхождение посредством секвентного развития, обилие широких ходов, большой звуковой объем, достигающий четырех октав, выразительный остигатный ритмический фон на острой диссонирующей гармонии — весь этот комплекс, генетически связанный с героико-патетической образностью, в данном случае используется в намеренно «сниженном» контексте, воплощая хитроумные козни карточных шулеров. Намеренный «перебор» знаковых семантических элементов служит четкому отражению саркастического оценочно-авторского подхода.

Не имея возможности в рамках статьи проанализировать весь комплекс средств, направленных на воплощение сатирического среза комедий Н. Гоголя, выделим наиболее характерные приемы, широко задействованные в обеих операх:

— преувеличение в создании комедийных образов путем обнажения одной показательной черты, выявляющей морально-этическую сущность персонажа (образы Подколесина, Кочкарева, Степана, Феклы, игроков);

— несоответствие музыкально-выразительных средств идейно-нравственному облику действующего лица, характеру ситуации, эмоциональному состоянию (лейтмотив «размышлений», тема «мечта-

ний» Подколесина, монолог Ихарева с колодой карт, сцены знакомства, трапезы, карточной игры, заключение «дружественного» союза игроков); — сочетание разнонаправленных по семантической нагрузке элементов собственно музыкального ряда (лейтмотив «женитьбы» Подколесина);

— заострение и утрирование в подражании: пародия на стиль (классицистский — сцена трапезы игроков, романтический — ариозо Ихарева), на музыкальный жанр (скерцо-галоп во вступлении к «Игрокам», комически напыщенные менуэт и гавот в сцене знакомства игроков, ритм мазурки в сцене заключения «дружественного» союза);

— карикатурная деформация в изображении (сцена Подколесина с седым волосом).

Представленные в тесном взаимодействии и переплетении, музыкально-сатирические приемы обеих опер обусловлены глубоким пониманием гоголевского разоблачительного метода, вскрывающего «не просто пошлое, а пошлое, претендующее на возвышенное; не просто старое, а старое, рядящееся под молодое; не просто отжившее, но отжившее, претендующее на современность; не просто ничтожное, но ничтожное, важничающее, пускающее пыль в глаза» [6, с. 133].

Таким образом, выстраивается четкая линия: Н. Гоголь — М. Мусоргский — Д. Шостакович, знаменующая многообразие преемственных связей. Оставшись незавершенными, оба произведения гениальных композиторов оказались чрезвычайно важными не только для творчества самих авторов⁴, но и последующего развития отечественного оперного театра, о чем свидетельствуют гоголевские оперы Г. Баншикова, Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина и других композиторов второй половины XX века.

Список использованных источников

1. Асафьев Б. М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества / Б. Асафьев // Б. Асафьев. Симфонические этюды. — Л. : Музыка, 1970. — С. 194—221.
2. Богданова А. О некоторых особенностях стиля оперы Д. Д. Шостаковича «Игроки» / А. Богданова // Музыкальный современник: сб. ст. / [редкол. В. В. Задерацкий, В. И. Зак и др]. — М. : Сов. композитор, 1984. — Вып. 5. — С. 75—89.
3. Богданова А. Оперы и балеты Шостаковича / А. Богданова. — М. : Сов. композитор, 1979. — 208 с.
4. Машинский С. Художественный мир Гоголя / С. Машинский. — М. : Промсвещение, 1979. — 432 с.

⁴ На это указывают как высказывания самих композиторов, так и примечательный факт обращения Д. Шостаковича к тематическому материалу «Игроков» в своем последнем сочинении — Альтовой сонате.

5. Мусоргский М. Литературное наследие: Письма. Биографические материалы и документы / [сост. А. Орлова, М. Пекелис]. — М. : Музыка, 1972. — 399 с.
6. Николаев Д. Сатира Гоголя / Д. Николаев. — М. : Художественная литература, 1984. — 367 с.
7. Сабинина М. Шостакович-симфонист / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 477 с.
8. Сахновский-Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. — Л. : Искусство, 1969. — 232 с.
9. Сохор А. Большая правда о «маленьком человеке» / А. Сохор // Дмитрий Шостакович: сб. ст. / [сост. Г. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 241–259.
10. Степанов Н. Искусство Гоголя-драматурга / Н. Степанов. — М. : Искусство, 1964. — 248 с.
11. Хентова С. Шостакович: жизнь и творчество / С. Хентова. — Л. : Сов. композитор, 1986. — Т. 2. — 624 с.
12. Хубов Г. Мусоргский / Г. Хубов. — М. : Музыка, 1969. — 800 с.
13. Цукер А. Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского / А. Цукер // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / [отв. ред. Л. Раабен]. — Л. : Музыка, 1971. — Вып. 10. — С. 32–59.
14. Шлифштейн С. «Казнь Степенна Разина» и традиции Мусоргского / С. Шлифштейн // Дмитрий Шостакович: сб. ст. / [сост. Г. Орджоникидзе]. — М. : Сов. композитор, 1967. — С. 223–241.
15. Шостакович Д. О времени и о себе / Д. Шостакович / [сост. М. Яковлев]. — М. : Сов. композитор, 1980. — 376 с.

Тукова Т. В., Кадук Л. Л. «Одруження» М. Мусоргського — «Гравці» Д. Шостаковича: до проблеми спадкосемних зв'язків. Стаття присвячена порівняльному аналізу двох незавершених опер на гоголівський сюжет. Наводиться система паралелей на рівні сценарної та музичної драматургії, образної характеристики персонажів, методів втілення прозаїчного тексту, музично-сатиричних прийомів.

Ключові слова: М. Мусоргський, Д. Шостакович, опери на сюжети М. Гоголя, музична сатира.

Тукова Т. В., Кадук Л. Л. «Женитьба» М. Мусоргского — «Игроки» Д. Шостаковича: к проблеме преемственных связей. Статья посвящена сравнительному анализу двух незавершенных опер на гоголевский сюжет. Выстраивается система паралелей на уровне сценарной и музыкальной драматургии, образной характеристики персонажей, методов воплощения прозаического текста, музыкально-сатирических приемов.

Ключевые слова: М. Мусоргский, Д. Шостакович, оперы на сюжеты Н. Гоголя, музыкальная сатира

Tukova T., Kaduk L. M. Musorgsky's «Marriage» — D. Shostakovich's «Players»: to a problem of a continuity. Article is devoted to the comparative analysis of two incomplete operas on a Gogol plot. The system of parallels at level of scenary and musical dramatic, the image characteristic of characters, methods of an embodiment of the prosaic text, musical and satirical receptions is built.

Key words: M. Musorgsky, D. Shostakovich, operas on a Gogol plot, musical satire.