

first ensemble work, Variations on a Theme by Schumann, Op. 23, written to the “last musical thought” of the seriously ill Robert Schumann; Waltzes Op. 39. The wonderful cycles of waltzes *Songs of Love*, Op. 52A, and *New Love Songs*, Op. 65A, are written for piano four hands and vocal quartet ad libitum. The desire to create a four-hand composition often seizes Brahms, and then the most popular Hungarian dances arise, which made young Brahms famous. Or, being dissatisfied with a string quintet, the composer creates a version for two pianos four hands – the Sonata in F minor, which later became a piano quintet. The history of the creation of both original compositions and their adaptations is complemented by our discussion of the piano ensembles of Johannes Brahms. A huge surge of interest in such a type of performance as a piano duet in recent decades in our country and abroad requires updating and enriching the repertoire for four-hand ensembles. It is noticeable that, when compiling programs, musicians focus on transcriptions of famous works. In the light of this circumstance, it is worth paying attention to the original ensembles of Brahms and his excellent arrangements of his own first-class works, which remain undeservedly forgotten today. Close attention to the piano ensemble genre in the work of Johannes Brahms, specifically to a huge number of author’s arrangements, the history of creation and analysis of this music became the object of this study.

### References

1. Geiringer, K. (1965) *Johannes Brahms* [Brahms: His Life and Work]. Translated from English. Moscow: Muzyka.
2. Tsareva, E.M. (1986) *Johannes Brahms* [Johannes Brahms]. Moscow: Muzyka.
3. Schaufliker, R.H. (1933) *The Unknown Brahms*. New York: Dodd, Mead and Company.
4. McCorkie, M.L. (1984) *Brahms Thematisch–Bibliographisches Werkverzeichnis*. G. Henle Verlag.
5. Druskin, M. (1954) Brahms. Stat’ya [Brahms. Article]. *Sovetskaya muzyka*. 12.
6. Sorokina, E.G. (1988) *Fortepiannyi duet. Istoriya zhanra* [Piano Duet. History of the Genre]. Moscow: Muzyka.
7. Specht, R. (1928) *Johannes Brahms*. London and Toronto: J.M. Dent and Sons LTD.
8. Druskin, M.I. (1988) *Brahms* [Brahms]. 4th ed. Leningrad: Muzyka.
9. Rogovoy, S.I. (2003) *Pis’ma Iogannesa Bramsa* [Letters by Johannes Brahms]. Moscow: Izdatel’skiy dom “Kompozitor”.
10. Gal’, G. (1998) *Brahms, Wagner, Verdi. Tri mastera – tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three Masters – Three Worlds]. Rostov-on-Don: “Feniks”.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-86-92

Е.С. Лаптев

### ОПЕРА К.В. МОЛЧАНОВА «ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ»: ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

Целью работы является выявление характерных особенностей художественных образов оперы К.В. Молчанова «Зори здесь тихие» в аспекте национального культурного кода. Материалом исследования стал текст оперы, а также комплекс обстоятельств, связанных с ее созданием, и особенности ее сценической интерпретации. Методология предполагает использование историко-сравнитель-

ного и структурно-аналитического методов. Выявлены характерные черты художественных образов оперы К.В. Молчанова: ясность музыкальной драматургии, музыкальная фактура, основанная на русской песенности, широкое использование речитации, действенная интонация, система лейтмотивов, характеризующая каждый образ в отдельности, конкретизированная форма сценического костюма, лаконичная сценография, включающая в себя «монтажный» принцип мизансцен, минимальный естественный грим, органичная и реалистичная сценическая пластика.

Ключевые слова: оперное искусство, советская опера, русская музыкальная культура, К.В. Молчанов, «Зори здесь тихие», художественные образы, культурный код.

Современная музыкальная культура претерпевает значительные изменения. Создаются новые произведения искусства, отражающие социально-культурные трансформации и формирование новых парадигм [1. С. 41–42]. Однако отсутствие целостного понимания художественной идейности представляет актуальную проблему поиска и систематизации ключевых элементов культурного кода в структуре художественного произведения. Особое значение данное обстоятельство приобретает при обращении культурологов и искусствоведов к описанию основных этапов развития отечественного оперного жанра и понимания системы художественных образов. В этом контексте композиторское творчество, являясь высокоорганизованной творческой деятельностью, несет в себе национальные традиции и профессиональные особенности, отраженные в музыкальном и текстовом материале, ярко характеризует уникальность русской ментальности. Или, по мысли Н.А. Бердяева, проявляется «в полноте реализации замысла, кристаллизации его эстетической выразительности, содержательности формы, адекватной общей авторской концепции и отдельным нюансом образной мысли...» [2. С. 40].

Базис культурного кода в отечественной опере составляет слово, его семантическое и символическое значение, а также система лейтмотивов, основанных на фольклорных традициях народа. Благодаря замыслу композитора все это приобретает завершенную художественную форму. Созданная по такому принципу опера представляет собой культурную ценность и несет в себе богатую образную структуру, доступную для понимания массовому зрителю, содержит просветительскую функцию. Последнее особенно важно не только в плане сохранения национального культурного наследия, но как «необходимость организации в обществе для людей разных возрастов и в особенности для подрастающего поколения культурно-просветительских мероприятий» [3. С. 40].

Ярким примером вышесказанного является опера К.В. Молчанова «Зори здесь тихие», система художественных образов которой отражает ряд ключевых особенностей национального культурного кода. Творчество композитора К.В. Молчанова относится к числу наименее изученных сюжетов истории отечественной музыкальной культуры XX в. Несмотря на то, что исследованию оперы «Зори здесь тихие» посвящены некоторые работы (см., напр.: [4]), вопрос осмысления ее художественно-образной системы как целого *специально не ставился*.

*Целью работы* является выявление характерных особенностей художественных образов оперы К.В. Молчанова «Зори здесь тихие» в аспекте национального культурного кода. *Материалом исследования* стал музыкальный и литературный текст оперы, а также комплекс обстоятельств, связанных с ее созданием, особенности ее сценической интерпретации.

К опере К.В. Молчанова «Зори здесь тихие» со времени ее премьеры в Большом театре в 1973 г. до настоящего времени обращалось большое количество режиссеров, дирижеров и актеров-певцов, воплощая яркие художественные образы. Музыкальное

произведение не сходит с театральных подмостков ведущих оперных театров и студий России.

В результате применения *историко-сравнительного и структурного аналитического методов* становится возможным проследить развитие исполнительских интерпретаций ключевых персонажей оперы, сопоставить их и выявить характерные особенности, тем самым конкретизировать и структурировать основные элементы культурного кода, заложенные в ключевых смысловых местах партии-роли.

Советская композиторская школа имела характерную особенность, заключенную в реалистическом отражении окружающей действительности. К.В. Молчанов, прошедший сквозь годы военных потрясений, ярко охарактеризовал в опере «Зори здесь тихие» всю эмоциональную трагичность военного времени.

Поскольку в 1972 г. на экраны вышел художественный фильм «А зори здесь тихие» режиссера С.И. Ростоцкого, созданный в творческом содружестве с К.В. Молчановым, к художественному замыслу композитора, облеченному в синтетическую форму оперного искусства, добавился особый элемент кинематографичности, представляющий собой монтажный принцип соединения мизансцен, озвученный еще С.М. Эйзенштейном в 30-х гг. XX в. Этот принцип позволяет передать композиционную завершенность каждой сцены и сосредоточить внимание зрителя на конкретном персонаже, что помогает идентифицировать художественные образы, воплощенные артистами: «...опера и кино – искусства, коммуникативная направленность которых выделяет из всех прочих. Задача оперы – увлечь, впечатлить зрителя-слушателя, втянуть его в эмоциональные переживания происходящего на сцене» [5. С. 64].

Для каждого персонажа в опере существует отдельный лейтмотив, являющийся определенной частью оркестровой ткани, в которой точно заложена музыкальная драматургия и предлагаемые обстоятельства. «Главным «предлагаемым обстоятельством» в опере для актера является музыка, «вживание в которую» прежде всего определяет его перевоплощение в образ» [6. С. 145]<sup>1</sup>. Получается интересный факт, что культурный код отражается конкретно во внешней и внутренней характерности персонажа и проявляется в момент воплощения художественного образа актером-певцом в процессе реализации творческой задачи, связанной в первую очередь с «тотальной проработкой музыкального материала самим певцом» [7. С. 110].

Центральным персонажем оперы является старшина – Федот Евграфыч Васков. В начале оперы Васков предстает перед зрителем в образе простого деревенского малограмотного мужика, полного мужества, отваги, патриотизма, самоотверженности и искренности солдата. Появление Васкова в расположении женского отделения зенитчиц иллюстрирует характерные особенности человека, живущего строго по уставу и законам военного времени, что подтверждается его фразой в партии: «... а устав для солдата – это что? Святое дело!».

По мере развития сюжета мы узнаем из откровенного монолога героя его трагическую судьбу. Внутренний мир Васкова делится на «две войны». Первая – всенародная трагедия, заключенная в потере боевых товарищей и однополчан. Вторая – война «внутридушевная», отраженная во фразе: «Только в личной жизни прямо скажу, нет у меня удачи, радости». Фатализм судьбы Васкова обусловлен потерей сына Игорька, которого «...не уберегла мамаша... с лейтенантом загуляла». Это тоже потеря и столкновение со смертью.

Монолог как музыкальный номер несет в себе характерные интонации естественной разговорной речи и русского фольклора («просо» или «коломыйки» [8. С. 64]), что сразу определяет стилистику русской народной песни. Этот вокальный номер написан композитором с выверенными динамическими и интонационными градациями, которые

<sup>1</sup> Ванслов В. Опера и ее сценическое воплощение. М., ВТО. 1963. С. 145.

без особых дополнительных рекомендаций образуются сами собой при особо проникновенной работе актера над партией-ролью, расширяя художественную «перспективу».

С точки зрения развития драматургии каждый монолог персонажа может характеризовать конкретное событие, имеющее важное художественное значение для восприятия публикой повествовательной линии сценического действия. С точки зрения взаимодействия с другими героями, выполняющими роль наблюдателя в совместной с Васковым сцене (в данном случае таким наблюдателем является Марья), зрителю становится предельно понятен и близок «крик души» человека, обреченного на одиночество не по своей воле. «Пение обретает черты полного правдоподобия как средство выражения эмоций высокого накала. Поэтому в каждой драматической ситуации, продиктованной музыкой, певцу необходимо найти источник исключительного состояния, «заставляющего петь». Отчуждение же от образа исключает непосредственность и драматичность пения. <...>Чаще всего оперная драматургия требует от певца перевоплощения. Это значит, что певец должен присвоить себе устремления персонажа и тем самым не представлять, а быть им на сцене и поступать как он» [9. С. 168].

Художественный образ Марьи облечен композитором в весьма сдержанную музыкально-текстовую форму (по сравнению с другими персонажами оперы у Марьи весьма малое количество реплик). Однако тот немногословный текст и скромное, целомудренное поведение, искреннее сопереживание, а также ее робкое появление рядом с Васковым в сцене монолога-исповеди, невольно ассоциирует героиню с образом Родины-матери или Богородицы. Для русского человека оба этих символа сакральны и могут рассматриваться в качестве культурного кода.

В опоре на вышеперечисленные символы Васков по мере развития сюжета оперы находит в себе духовные силы на продолжение борьбы с немецко-фашистскими захватчиками, что в финале спектакля выливается в еще один монолог – «призыв» к освободительной борьбе русского народа за жизнь и мир: «четверо девчонок было, а не прошли вы... И не пройдете. Сдохнете на этой земле!».

Этот характерный монолог представляет собой квинтэссенцию русской ментальности и стойкости духа, а сам Васков наделен качествами самоотверженности в борьбе за родную землю и судьбы однополчан, самопожертвования и в то же время простоты и открытости, представляет собой внешний и внутренний мир русского мужика, образ которого вне времени, понятен и близок каждому отечественному слушателю.

Отдельный интерес для исследования представляют художественные образы девушек-зенитчиц, разных по происхождению и социальному статусу, но единых в плане идентификации себя как носителей культурного кода. В рамках художественного замысла автор оперы специально акцентирует внимание на противоположных жизненных устоях героинь. Соня Гурвич – отличница, только окончившая институт, любящая поэзию А. Блока, живущая романтическими мечтами. Лизавета Бричкина – дочь лесника из Брянских краев, подкупающая простотой и искренностью. Женька Комелькова – играющая роль «своего парня», среди женского отделения, однако ярко характерная «правдоха», твердая на слово. Рита Осянина – заботливая мать, потерявшая возлюбленного на фронте, превозмогая тяготы фронтовой жизни сохраняет силы для утешения каждой из однополчанок.

Образ каждой из девушек по-своему мил и трагичен. Благодаря такой «палитре» и многоплановости характеров персонажей отечественному зрителю трудно было не остаться безучастным в плане восприятия спектакля. Так как судьбы этих героинь были взяты композитором из реальной жизни того времени, их совместный подвиг знаменует единство идейной борьбы, культурного пространства и единения.

Символичны в опере К.В. Молчанова также и небольшие партии-роли второго плана. Благодаря им мы имеем возможность наблюдать мгновения мира во время войны, быта и рядового общения персонажей, наполненного простыми беззлобными конфликтами и простодушным юмором. Важно отметить, что независимо от объема

роли, солисты оперы в равной степени прибегают к правдивому перевоплощению. «Актеры, уже привыкшие искать действенную линию в своем поведении, все чаще задавали вопросы: «А что я здесь хочу? А почему я тут говорю именно это? ...О чем же вся эта история? Кто герой, на чьем примере и его поступках мы должны понять главную мысль спектакля?» [10. С. 48–85].

По замыслу композитора Образ Елкиной характеризует окружающую отделение зенитчиц художественную атмосферу. Девушка все время «контактирует» с образным миром, расположенным за рамками сценического действия. Это проявляется через ее монолог-рассказ о начале романтических отношений с молодым солдатом и надежде на семейную жизнь с ним.

Особая характерная роль у помкомвзвода, сержанта Кирьяновой. По драматургии она выполняет скрытую художественную задачу – оберегать всех однополчанок. Хотя открыто девушка это не признает и порой вступает в активную конфронтацию с окружающими, чтобы скрыть свою добрую сущность, которую, видимо, считает слабостью. Таким образом Кирьянова становится своеобразным «ангелом-хранителем» девушек, в особенности – Риты Осяниной, в сцене, когда Васков пытается разузнать цель ее ночной вылазки. Кирьянова не разглашает тайну о том, что Рита каждую ночь, рискуя собственной жизнью обходит патрульные караулы и стремится увидеть свое дитя.

Еще одна сцена Кирьяновой и Елкиной с письмами-похоронками ярко иллюстрирует единое начало их художественных образов и является символом-предзнаменованием трагической развязки финала оперы К.В. Молчанова.

Таким образом, *научная новизна* работы подтверждается комплексным анализом оперы К.В. Молчанова «Зори здесь тихие» и выявлением характерных особенностей художественных образов в аспекте национального культурного кода. Можно утверждать, что оперы, посвященные тематике Великой Отечественной войны «внесли свой значительный вклад в советскую музыкальную драматургию: воодушевляющие композиторов и драматургов пламенные чувства патриотизма и священной ненависти к поработителям родины сообщало их произведениям не столько батальный, сколько возвышенно-эстетический характер; это на долгие годы станет органичной чертой советской оперной героики» [11. С. 13].

В результате анализа многочисленных сценических версий оперы становится возможным определить *характерные особенности художественных образов*, отраженных в музыкальном произведении К.В. Молчанова:

- ясность музыкальной драматургии, понятной массовому зрителю;
- музыкальная фактура, основанная на русской песенности и доступная для «самомузичирования». Например: песня Женьки («Жди меня, и я вернусь...»);
- широкое использование речитации, что приближает реплики героев к естественным интонациям обыденной речи, представляя смысловые акценты легко доступными даже для неискушенной публики;
- действенная интонация;
- система лейтмотивов, характеризующая каждый образ в отдельности;
- акцент не на вокализацию и распев на определенные смысловые слова, несущие в себе культурный код;
- конкретизированная форма сценического костюма, несущая в себе код Великой Отечественной войны;
- лаконичная сценография, зависящая от световых положений, и включающая в себя «монтажный» принцип мизансцен по С. Эйзенштейну;
- минимальный естественный грим, подчеркивающий выразительную простоту и узнаваемую славянскую внешность;
- органичная и реалистичная сценическая пластика, лишенная присущей для оперного жанра манерности и «гротесковости».
- статичные и монументальные общие мизансцены, подчеркивающие единение персонажей друг с другом в моменты сильных эмоциональных потрясений.

В заключение необходимо отметить богатство характерных особенностей художественных образов в опере К.В. Молчанова «Зори здесь тихие», представляющих полноценный инструментарий как для певцов-актеров, так и для дирижеров и режиссеров-постановщиков. Важно понимать, что эти особенности также понятны и массовому зрителю, что делает сценические постановки оперы привлекательными в плане доступности восприятия музыкального и текстового материала. Благодаря этому феномену происходит сохранение культурного кода в социуме, что является основополагающим процессом развития музыкально-театрального искусства.

Опера К.В. Молчанова является ярким произведением, характеризующим советскую композиторскую школу, вошедшую в историю музыкальной культуры как уникальное явление, оказывающее мощное воздействие на зрителя, вызывая героико-патриотические эмоции.

### Литература

1. Коваленко Т.В. Эволюция театральной жизни: опыт информационно-культурологического осмысления. М.: URSS, 2012. 247 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 37–341.
3. Кизин М.М. Идейная позиция С.И. Мамонтова в развитии русского искусства // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 60. С. 39–45. DOI: 10.25807/PBH.22225064.2021.60.39.45
4. Богуславская Е.В. Кинематографические принципы драматургии в опере «Зори здесь тихие» К. Молчанова // Евразийский научный журнал. 2017. № 9. С. 126–128. URL: <https://journalpro.ru/pdf-article/?id=9285>
5. Кизин М.М. Русское оперное искусство в экранной культуре // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. 2021. № 62. С. 62–72. DOI: 10.25807/22225064\_2021\_62\_62.
6. Ванслов В.В. Опера и ее сценическое воплощение. М.: Всерос. театральное об-во. 1963. 256 с.
7. Анестратенко М.В. Синтез искусств в музыкальном театре конца XIX – начала XX веков: творческий процесс работы Ф.И. Шаляпина над ролью. М.: Ин-т современного искусства, 2021. 208 с.
8. Ефименкова Б.Б. Ритмика русских традиционных песен. М.: Мос. гос. ин-т культуры, 1993. 151 с.
9. Ротбаум Л.Д. Опера и ее сценическое воплощение: записки режиссера. М.: Советский композитор, 1980. 262 с.
10. Ансимов Г.П. Лабиринты музыкального театра XX века. М.: Российская акад. театрального искусства ГИТИС, 2006. 181 с.
11. Гольцман А.М. Советские оперы. М.: Советский композитор, 1982. 672 с.

### ***The Dawns Here Are Quiet* Opera by Kirill Molchanov: Characteristic Features of Artistic Images**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*, 2022, 1 (84), 86–92. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-1-86-92

Elisey S. Laptev, Moscow State Institute of Music (Moscow, Russian Federation). E-mail: [rabociy-korrespondent@yandex.ru](mailto:rabociy-korrespondent@yandex.ru)

**Keywords:** opera art, Soviet opera, Russian musical culture, Kirill Molchanov, *The Dawns Here Are Quiet*, artistic images, cultural code.

The aim of the work is to identify the characteristic features of the artistic images of Kirill Molchanov's opera *The Dawns Here Are Quiet* in the aspect of the national cultural code. The material of the study was the text of the opera, as well as a set of circumstances associated with its creation and features of its stage interpretation. The

methodology involves the widespread use of historical-comparative and structural-analytical methods. In his artistic conception, the composer uses the principle of combining *mise-en-scenes*, which is characteristic of the cinematographic tradition. The leading artistic images of the opera work are consistently analyzed; the characteristic features of their monologues are revealed; the meaning of the characters is discovered in the aspect of symbolism inherent in Russian culture. Attention is also paid to small parties – supporting roles; their influence on the disclosure of the author’s intention is shown. The characteristic features of the artistic images of Molchanov’s opera are revealed: clarity of musical dramaturgy, musical texture based on Russian songwriting, a widespread use of recitation, effective intonation, a system of leitmotifs that characterize each image separately, a concretized form of stage costume, laconic scenography, including the “montage” principle of *mise-en-scenes*, minimal natural make-up, organic and realistic stage plasticity. The richness of the artistic images of Molchanov’s opera and the accessibility of the perception of the musical and textual material determine the constant interest in this production among singer actors, conductors, stage directors, as well as among the mass audience.

### References

1. Kovalenko, T.V. (2012) *Evolyutsiya teatral'noy zhizni: opyt informatsionno-kul'turologicheskogo osmysleniya* [The Evolution of Theatrical Life: The Experience of Information and Cultural Understanding]. Moscow: URSS.
2. Berdyayev, N.A. (1994) *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of Creativity, Culture, and Art: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo. pp. 37–341.
3. Kizin, M.M. (2021) The Ideological Position of S.I. Mamontov in the Development of Russian Art. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie.* 60. pp. 39–45. (In Russian). DOI: 10.25807/PBH.22225064.2021.60.39.45
4. Boguslavskaya, E.V. (2017) Kinematograficheskiye printsipy dramaturgii v opere “Zori zdes' tikhie” K. Molchanova [Cinematographic Principles of Dramaturgy in the Opera “The Dawns Here Are Quiet” by K. Molchanov]. *Evrasiyskiy nauchnyy zhurnal.* 9. pp. 126–128. [Online] Available from: <https://journalpro.ru/pdf-article/?id=9285>
5. Kizin, M.M. (2021) Russian Opera Art in Screen Culture. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie.* 62. pp. 62–72. (In Russian). DOI: 10.25807/22225064\_2021\_62\_62
6. Vanslov, V.V. (1963) *Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie* [Opera and Its Stage Performance]. Moscow: Vserossiyskoye teatral'noe obshchestvo.
7. Anestratenko, M. V. (2021) *Sintez iskusstv v muzykal'nom teatre kontsa XIX – nachala XX vekov: tvorcheskij protsess raboty F.I. Shalyapina nad rol'yu* [Synthesis of Arts in the Musical Theater of the Late 19th – Early 20th Centuries: The Creative Process of the Work of F.I. Chaliapin Over the Role]. Moscow: Institut sovremennogo iskusstva.
8. Efimenkova, B.B. (1993) *Ritmika russkikh traditsionnykh pesen* [The Rhythm of Russian Traditional Songs]. Moscow: Moscow State Institute of Culture.
9. Rotbaum, L.D. (1980) *Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie* [Opera and Its Stage Performance]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
10. Ansimov, G.P. (2006) *Labirinty muzykal'nogo teatra XX veka* [Labyrinths of the Musical Theater of the 20th Century.]. Moscow: GITIS.
11. Gol'tsman, A.M. (1982) *Sovetskie opery* [Soviet Operas]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.

