

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2025.77.2.006

Тема Великой Отечественной войны в опере: вехи истории**Федусова Алина Алексеевна¹, Чжан Юй²**^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижегород, Россия,¹ E-mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>² E-mail: 3120114857@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7416-8678>

Аннотация. В центре внимания данной статьи — история оперного искусства, посвященного событиям Великой Отечественной войны. В статье представлена панорама произведений, созданных в 1941–1945 гг. и в послевоенное время. В ряду рассматриваемых опер — «В огне» и «Семья Тараса» Д. Б. Кабалевского, «Июльское воскресение» В. И. Рубина, «Пассажирка» М. С. Вайнберга, «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида, «Неизвестный солдат» и «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова, «Любить на войне» А. В. Чайковского, «Зори здесь тихие» Тан Цзяньпина. На основе изучения партитур опер и истории постановок авторы приходят к выводу, что опыт оперного творчества военных лет был чрезвычайно трудным, ввиду экономических сложностей, кадровых проблем (многие музыканты ушли на фронт, многие были заняты в работе концертных агитбригад). Серьезным препятствием стал и дефицит специалистов по техническому оснащению спектаклей. В послевоенный период возрастает масштаб художественного исследования проблематики, расширяется круг образов, происходит углубление экспрессии лирического начала, в оперный язык внедряются новые художественные приемы, в том числе под влиянием активного освоения темы войны в кинематографе. XXI век открывает новые ресурсы жанра оперы в обращении к истории Великой Отечественной войны. Особенно значимыми вехами стали юбилейные празднования Победы. Характерно создание оперы «Зори здесь тихие» китайского композитора Тан Цзяньпина, постановка которой осуществлена в год празднования 70-летия Победы в Пекине, Санкт-Петербурге, Москве. В этой опере, продолжающей осмысление подвига русского народа в борьбе с фашистской агрессией, тема Великой Отечественной войны приобрела важное метанациональное символическое значение.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, опера, «Зори здесь тихие», К. В. Молчанов, Д. Б. Кабалевский, А. В. Чайковский, Тан Цзяньпин

Для цитирования: Федусова А. А., Чжан Юй. Тема Великой Отечественной войны в опере: вехи истории // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 2 (77). С. 39–48. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.006>

Original article

The theme of the Great Patriotic War in opera: historical milestones**Fedusova Alina A.¹, Zhang Yu²**^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia¹ E-mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>² E-mail: 3120114857@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-7416-8678>

Abstract. The focus of this article is on the history of opera art dedicated to the events of the Great Patriotic War. The article presents a panorama of works created in 1941–1945 and in the post-war period. Among the operas under consideration are “On Fire” and “The Family of Taras” by D. B. Kabalevsky, “July Resurrection” by V. I. Rubin, “Passenger” by M. S. Weinberg, “The Diary of Anne Frank” by G. S. Frida, “The Unknown Soldier” and “The Dawns here are Quiet” by K. V. Molchanov, “Love at War” by A. V. Tchaikovsky, “The Dawns here are Quiet” by Tang Jianping. Based on the study of opera scores and the history of productions, the authors conclude that the experience of opera creation during the war years was extremely difficult due to economic difficulties and personnel problems (many musicians went to the front, many were involved in the work of concert propaganda teams). The shortage of specialists in the technical equipment of the performances also became a serious obstacle. In the post-war period, the scale of artistic research on issues increased, the range of images expanded, the expression of the lyrical principle deepened, new artistic techniques were introduced into the opera language, including under the influence of the active development of the theme of war in cinematography. The 21st century opens up new resources of the opera genre in addressing the history of the Great Patriotic War. The anniversary celebrations of the Victory were particularly significant milestones. The creation of the opera “The Dawns Here are Quiet” by the Chinese composer Tang Jianping, which was staged in the year of the celebration of the 70th

anniversary of the Victory in Beijing, St. Petersburg, and Moscow, became characteristic. In this opera, which continues to reflect on the feat of the Russian people in the fight against fascist aggression, the theme of the Great Patriotic War has acquired an important meta-national symbolic significance.

Keywords: The Great Patriotic War, opera, “The Dawns here are Quiet”, K.V. Molchanov, D. B. Kabalevsky, A.V. Tchaikovsky, Tang Jianping

For citation: Fedusova A. A., Zhang Yu. The theme of the Great Patriotic War in opera: historical milestones. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 2 (77); 39–48 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.77.2.006>

Юбилейный год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне ознаменован многочисленными памятными акциями, фестивалями, концертными программами, постановками спектаклей практически во всех городах России. Не остался без внимания и жанр оперы. 1 мая 2025 года в Красноярске (Театр оперы и балета им. Д. А. Хворостовского) состоялась премьера оперы А. В. Чайковского «Любить на войне» по военным повестям «Звездопад», «Пастух и пастушка» и пьесе «Прости меня» В. П. Астафьева. Д. М. Юровский, выступивший в качестве дирижера, отметил не частое обращение к теме Великой Отечественной войны в музыкальном театре: «фактически все обращаются к партитуре Молчанова “Зори здесь тихие” и все» [1, с. 4]. Действительно, в сравнении с другими видами и жанрами искусства, опера значительно «отстает» в освещении темы, столь значимой не только для истории России, но и мира в целом. В трудный период военного времени причины этого коренятся в трудоемкости воплощения большого синтетического жанра, коллективном характере творчества, в необходимости привлечения больших творческих сил и технического оснащения — в то время, когда многие музыканты и артисты ушли на фронт, выступали в составе концертных агитбригад на передовой и в тылу. В разные периоды послевоенного времени тема Великой Отечественной войны оставалась трудной для оперного жанра, и эта многоаспектная проблема нуждается в специальном изучении. Приведенное выше высказывание российского дирижера, содержащее в своей основе неожиданную констатацию не частного внимания к жанру, стало отправной точкой для обращения в нашей статье к анализу проблемы отражения в опере Великой Отечественной войны. Главные задачи заключаются, во-первых, в обзоре художественно значимых произведений о войне, во-вторых, в определении возможных причин редкого обращения композиторов к данной исторической теме, в-третьих, в выявлении концептуальных изменений произведений на эту тему в разные периоды — в военное время,

послевоенные годы в СССР, в постсоветский период. Отдельного внимания заслуживают также оперные сочинения о Великой Отечественной войне, написанные зарубежными композиторами.

Оперы военных лет (1941–1945). «Военный период представляется как время прерванного течения естественного хода событий», — указывает Е. С. Власова [2, с. 188]. В обзорной статье О. Жарская отметила немногочисленность опер о Великой Отечественной войне, написанных в 1941–1945 годы, связывая это с «трудностью решения творческих задач в военных условиях» [3, с. 3]. Среди них оперы «В огне» Д. Кабалевского, «Сильнее смерти» В. Волошинова, «Кровь народа» и «Надежда Светлова» И. Дзержинского, «Таня» В. Дехтерева, «Калинка» С. Аксюка и М. Черемухина, «Гвардия, алга!» («Гвардия, вперед!») Е. Брусиловского, «Ильдар» Н. Жиганова, «Вэтэн» («Родина») К. Караяева.

Эти произведения выполняли во время войны важные патриотические задачи и агитационную функцию, помогая людям обрести веру в грядущую победу, укрепить дух и сохранить силы для продолжения борьбы. В этом значении показательна опера о Великой Отечественной войне Д. Б. Кабалевского «В огне» («Под Москвой»), поставленная в 1943 году в Куйбышеве [4, с. 117]. Опера создана «на злобу дня», представляя собой эпизод из военной хроники. В центре внимания — борьба партизан (Калистрата Семеныча, Игнатъевны, ее дочерей Елены, Мариши и др.) и сражение у деревни Крюково. Важную драматургическую функцию берет на себя тема оркестрового вступления — лейтмотив, звучащий в ключевые моменты действия: в партии командира батареи, возлюбленного Елены Алексея «Кто отомстить за горе хочет...» [5], а также в ряде эпизодов, связанных с воплощением его образа и образа Елены. Развитие лейттемы от мрачных трагических интонаций до светлого апофеоза в финале плакатно передает классическую идею «от мрака к свету». В опере отражена преданность Д. Б. Кабалевского идеалам русской оперы XIX века, что проявилось в следовании

воплощения традиции образа Азии (музыкальная характеристика соратника Алексея, узбека Ахмеда), внимании композитора к женским персонажам — Игнатъевны и Мариши (с традициями русской песенности в их вокальных партиях), в сосредоточении на лирическом интонационном строе, оттеняющем драматизм действия.

Воплощение женской силы, стойкости и «мужественности» исследователи отмечают в операх военных лет «Таня» В. Дехтерева (1943), созданной по одноименному рассказу журналиста Петра Лидова, «Алесья» Е. Тикоцкого (1944) [4, с. 118]. В произведениях подобного плана воплощался архетипический образ женщины-воина, готовой наравне с мужчинами встать на защиту своей родины. И все же, спектакли, созданные «по горячим следам» войны [6, с. 333], не имели долгой сценической жизни и сегодня практически неизвестны. Среди множества причин — имманентно художественных и внехудожественных — отмечаются прежде всего экономические сложности, особая трудоемкость оперного жанра, требующего включения большого количества музыкантов и специалистов других областей. Имело значение и отсутствие проверенных временем литературных источников для создания оперных либретто. В 1941–1945 годы либретто зачастую создавались на основе внехудожественных текстов («летописи» войны, военные хроники, репортажи и пр.). Следствием были многократные редакторские правки произведений. Примером тому служит опера Мариана Коваля «Севастопольцы», созданная во время войны (имеющая три авторские редакции — 1943/1945/1963, в последней редакции переименована в «Последний катер»). Причиной столь сложного пути к слушателю А. А. Гозенпуд считает либретто С. Д. Спасского, «прямолинейно и иллюстративно решавшее тему» [7]¹.

Сложность темы определяла и высокие требования к художественному качеству произведений, о чем говорил В. И. Рубин: «Военное время — это время исключительное, время небывалого напряжения человеческих сил. Поэтому искусство, которое будет пытаться его воплощать, также должно обладать необычайно высокой эмоциональной температурой, огромным накалом» (цит. по: [4, с. 121]). Очевидно, нужно было иметь большую художественную и личностную смелость, чтобы создать правдивую и эстетически значимую картину жизни военных лет.

В военные годы людям требовалась не только документальная точность фиксации событий, но

прежде всего духовная поддержка в трагическое военное время. Именно поэтому в операх военных лет особенно ценным для слушателей становилось обращение к вечным ценностям любви, дружбы, товарищества, семейной жизни. По свидетельству Б. А. Покровского об опере Кабалевского «В огне»: «В опере не содержалось открытия для тех, кто жил в те дни в Москве, воевал под Москвой. Все это было, как в жизни. В спектакле отсутствовало *театральное чудо* (курсив наш — А. Ф., Ч. Ю.). Для этого почти всегда нужно временное отстранение» (цит. по: [4, с. 118]).

В то же время можно отметить, сколь актуальны были жизненные ассоциации, возникающие в восприятии *оперных шедевров прошлого* — «Князь Игорь» А. П. Бородина (пророческой глубиной наполнены слова из арии главного героя «Я Русь от недруга спасу!» [4, с. 119]), «Орлеанской девы» П. И. Чайковского (воплощенный архетип женщины-воина здесь отождествлялся с подвигом женщин во время Великой Отечественной войны), «Даиси» З. П. Палиашвили (Саратов, 1942; клятва хорового ансамбля «Лучше смерть, но смерть со славой» [4, с. 119]), даже забытой и запрещенной в 1934 году [2, с. 71] оперы «Нижегородцы» Э. Ф. Направника (Горьковский театр [4, с. 119]). Столь же важное значение приобретали *оперы об отдаленном историческом прошлом* — «Юдифь» А. Н. Серова, «Война и мир» С. С. Прокофьева, которые позволяли в обстоятельствах разворачивающейся национальной трагедии заново пережить историю и увидеть связь времен.

Итак, период Великой Отечественной войны для судьбы оперного жанра был труднейшим. Возможно, одна из существенных причин этого заключалась в несоизмеримой пропасти между масштабом исторических событий и возможностями их воплощения на оперной сцене. И все же необходимость в опере о войне ощущали сами художники. Это были «произведения-поступки» [8, с. 4], в которых ценность художественная оказывается неотделимой от нравственной, гражданской значимости.

Оперы СССР послевоенных десятилетий. Послевоенные годы ознаменованы изменением масштаба рассматриваемой оперной проблематики до метанационального и философского уровня, расширением круга образов, углублением лирического начала, внедрением новых художественных приемов, в том числе под влиянием активного освещения темы войны в кинематографе.

В ряду новых опер о войне — «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса (1947), «Семья Тараса» Д. Б. Кабалева (1947 — 1 редакция, 1951 — 2 редакция), «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева (1948 — 1 редакция, 1960 — показ оперы в новой редакции), «Певец свободы» Э. Каппа (1950), «Джалиль» Н. Жиганова (1957), «Судьба человека» И. И. Дзержинского (1959), [3, с. 3], «Пассажирка» М. С. Вайнберга (1967), «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида (1969), «Неизвестный солдат» («Брестская крепость») К. В. Молчанова (1969), «Июльское воскресенье (Севастополь, год 1942)» В. И. Рубина (1970), «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова (1973), «Живи и помни» К. Е. Волкова (1983) [9, с. 373].

В послевоенные годы среди особенностей развития оперного искусства, посвященного теме Великой Отечественной войны, выделим два основных вектора:

1. оперно-ораториальное направление (опера-оратория), связанное с «эпическим мировосприятием» [9, с. 376], воплощением масштабных исторических фресок, акцентом на хоро-вых эпизодах (характерным примером является «Июльское воскресенье» В. И. Рубина);
2. оперно-симфоническое направление (опера-симфония), в котором превалирует лирико-драматическое начало, устремленное развитие действия с активной трансформацией музыкальных тем и расширенной ролью оркестровых эпизодов («Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева, «Пассажирка» М. С. Вайнберга [10, с. 67]).

Что касается первого направления, здесь находят продолжение черты классических русских опер, восходящие к «Жизни за царя» М. И. Глинки, «Князю Игорю» А. П. Бородина. Главным действующим лицом «Июльского воскресения» В. И. Рубина выступает человек-народ (также как у Глинки Сусанин — персонификация всего русского народа). Масштабной картиной становится одно из ключевых событий Великой Отечественной войны — последний день обороны Севастополя. В традициях русских эпических опер решен финал-апофеоз.

Второе направление в большей степени связано с оперной традицией М. П. Мусоргского, где историческое событие является фоном личной драмы героя. Л. Д. Никитина, определяя произведение М. С. Вайнберга «Пассажирка» как оперу-симфонию, выявляет следующие аспекты этого жанрового синтеза: огромное место вокального

начала, в котором голос трактуется как инструмент оркестра; развитая оркестровая партитура; принцип сопоставления резко контрастных ситуаций, сцен, образов, сочетающийся с последовательно выдержанным сквозным развитием [10, с. 68].

При принципиальном различии жанровых решений в операх о войне, можно обнаружить и некоторые важные точки соприкосновения. Первая из них — в том, что музыкально-интонационный строй опер вырастает на почве глубокой связи с фольклором. Не только следуя традициям русской оперы XIX века, но и под влиянием новой фольклорной волны (особенно в 1970-е годы) в оперы о войне и первого, и второго векторов развития органично проникают народные интонации, жанровые черты, цитаты подлинных фольклорных тем. Примеры многочисленны. Так, в сцене «На берегу озера» оперы «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова на фоне эпических басовых интонаций героя Васкова и романса Сони на стихи Блока в партии Лизы на реплике «Ох ты, война, война, война...» парадоксально соединены интонации частушки и плача. Обращение к фольклору — плачу, причету, былине, обрядовым заклинаниям в опере «Июльское воскресенье» В. И. Рубина отмечает А. А. Баева [9, с. 378].

Обратимся к литературной основе опер и их изменению в послевоенные годы. Произведения второй половины 1940-х годов во многом продолжают линию опер военного времени. В этот период композиторы избирают сюжеты, в которых война отождествляется с силой рока, врывающегося в мирную жизнь людей. Усиливается интерес к судьбе отдельного героя, его внутренним переживаниям. Такова «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева, композитор создает глубокие арии-монологи главного героя Алексея (например, монолог «Подшибли...» из 1 картины, письмо к Ольге из 7 картины)².

Отсюда и внимание к теме семьи, отраженное в опере «Семья Тараса» Д. Б. Кабалева (1947 — 1 редакция, 1951 — 2 редакция). Характерно, что в этой опере литературным источником становится, наряду с современной повестью Б. П. Горбатова «Непокоренные», и классический текст — «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя [12, с. 190]. Глубоко прорисован Д. Б. Кабалева образ младшей дочери Тараса Насти, тем самым сохраняется одна из магистральных линий оперы — воссоздание женских судеб, опаленных войной.

Во многих произведениях тема войны приобретает метафизический смысл. Такова опера

«Июльское воскресение» В. И. Рубина. Выход за рамки конкретного сюжета в область символического противостояния добра и зла осуществляется благодаря введению вневременных и внепространственных персонажей — Чтеца, женской «троицы» — Матери, Жены, Невесты, а также воссозданию в музыке символа дома.

Целый пласт сочинений 1960–1970-х годов отражает стремление выйти за рамки национальной проблематики воспеть «гимн интернациональной солидарности» [13, с. 4]. Тема Великой Отечественной войны в «Пассажирке» М. Вайнберга, «Дневнике Анны Франк» Г. Фрида и других сочинениях этого времени³ представлена в контексте масштабной катастрофы Второй мировой войны. Один из напряженно-драматических номеров оперы «Пассажирка» М. Вайнберга — песня русской партизанки Кати «Долина-долинушка», исполняемая *a cappella* (ц. 40–47) перед самым трагическим финалом шестой картины, в котором «металлический голос» выкрикивает из репродуктора номера узников, приговаривая к смерти заключенных [9, с. 381].

Опора на подлинный текст дневника как исторического свидетельства в опере «Дневник Анны Франк» Г. Фрида [14] — характерное явление в музыке послевоенного времени («Уцелевший из Варшавы» А. Шенберга, «Прерванная песнь» Л. Ноно, отчасти — «Июльское воскресение (Севастополь, год 1942)» В. И. Рубина, «Бабий Яр» Д. Кривицкого).

Симптоматично и то, что в годы оттепели особенно много внимания было уделено женским персонажам. Яркий пример этого — «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова (1973). Характерно для автора введение вокализмов в центральных разделах оперы, связанных с воплощением женского начала (этот прием использован и в опере «Зоре здесь тихие», и в «Неизвестном солдате»). В сравнении с повестью Б. Васильева «А зори здесь тихие», композитор сокращает число персонажей (в опере отсутствует, например, образ зенитчицы Галки Четвертак). Это решение обосновано стремлением к обобщению и сосредоточению на основной идее. Для концентрации внимания на центральной идее оперы — героизма девушек-зенитчиц, их мужества, чистоты, трогательной непосредственности и готовности к подвигу — были опущены и другие эпизоды (диалоги Жени Комельковой с майором Лужиным, Полины над Васковым).

Как и в опере М. С. Вайнберга «Пассажирка», К. Молчанов сопоставляет контрастные эпизоды

мирной жизни и военного времени. Композиция оперы обрамлена прологом и эпилогом — пространством мирного времени, с туристическими песнями и звучанием гитары. В тишину и покой вторгается «призрак войны». Звучит героико-патетическая песня Риты «Нас не нужно жалеть, Ведь и мы никого не жалели...». И. Е. Шехонина обозначает эту тему как «мотив памяти героев» [16]. У М. С. Вайнберга в «Пассажирке» музыкальным символом памяти выступает тема хора «Черная стена» [9, с. 380], мрачным напоминанием о преступлениях прошлого становится тема вальса, не сыгранного героем Тадеушем в Аушвице для нацистов, но исполненного в 7 картине на корабле в послевоенное время.

В музыку послевоенной советской оперы проникает особая диалогичность: включаются цитаты, ранее не мыслимые для отражения темы Великой Отечественной войны, — цитаты гениальных сочинений немецких композиторов, которые словно изобличают преступления своих потомков 1940-х годов. Это исполненная Тадеушем в концлагере в знак протеста Чакона *d-moll* из Партиты № 2 И. С. Баха («Пассажирка» М. С. Вайнберга) [9, с. 382], это возвышенная, строгая и смиренная Ария Генделя «Dignare», звучащая фоном у хора в сцене воспоминаний Сони «Жизнь без начала и конца...» («Зори здесь тихие» К. В. Молчанова).

В операх К. В. Молчанова «Неизвестный солдат» и «Зори здесь тихие» обнаруживается диалог с кинематографом, что проявилось и в музыкальных цитатах, и в использовании приемов, характерных для него. Например, сцена «Воспоминание Риты» из оперы «Зори здесь тихие» основана на теме колыбельной И. О. Дунаевского из фильма «Цирк» 1936 года, опоре при создании всей оперной постановки на киноверсию литературного источника. Опера «Зори здесь тихие» создавалась К. В. Молчановым под впечатлением от фильма С. И. Ростоцкого, автором музыки к которому он был. Отсюда — тяготение к документальной достоверности, использование принципа монтажности в драматургии оперы. На этих качествах оперы остановимся подробнее.

Документальность, определяемая уже первоисточниками произведений, часто опирающимися на подлинные свидетельства Великой Отечественной войны, находит отражение и в самом принципе организации материала. В частности, речь идет о введении партии Чтеца (она присутствует, например, в «Июльском воскресении»

В. И. Рубина, в «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова), образ которого создает особую эпическую отстраненность.

Стремление композитора сделать звуковой материал зримым и достоверным обусловило поиск характерных языковых средств. В «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова атмосферу военных событий передают барабанная дробь, элементы конкретной музыки — звуки губной гармошки (одного из распространенных на войне инструментов) и немецкой речи, хорового вокализа на пластинке, а кластер в партии медных духовых становится буквальным звуковым выражением ранения и смерти. Символическую значимость приобретает образ тишины, воплощенный моментами музыкальной «немоты», упоминанием тишины в речи героев, хоровой темой (хор «Молчит земля»).

Принцип монтажности в целом — характерное явление музыки второй половины XX века, но в операх о войне он оказывается востребованным особенно. Так, в «Пассажирке» М. С. Вайнберга Л. Д. Никитина отмечает внезапные «наплывы», обилие «крупных планов» для создания важных зрительно-сценических моментов (высвечивания текста записки) [10, с. 68]. В «Неизвестном солдате» К. В. Молчанова монтажные «кадры» используются для воплощения бреда, разорванного сознания раненого солдата (после реплики «Ковалев, а, Ковалев? Посиди со мной...») лирические крупные планы резко сменяются напряженными батальными сценами).

Таким образом, послевоенное время стало периодом поиска и открытий в области драматургии, накопления и расширения смысловых сфер и технических средств. Некоторые из опер этих лет сегодня становятся как предметом внимания исследователей, так и основой поиска новых сценических версий.

Современные оперы России и зарубежья. Начало XXI столетия открывает новый этап поисков в отражении темы Великой Отечественной войны в оперном жанре. Она не только не утратила своей злободневности, но открыта в глобальных масштабах как символ борьбы добра и зла, противостояния войны и мира. Более строгими стали критерии художественного качества. Среди характерных образцов осмысления темы в оперном жанре концептуально значимыми являются опера А. В. Чайковского «Любить на войне» (2025) и «Зори здесь тихие» Тан Цзяньпина (2015).

В опере А. В. Чайковского «Любить на войне» отсутствуют батальные сцены и изображение

военных действий — все внимание сосредоточено на психологической драме героев. Опера сближается с традициями *Danse macabre* благодаря внедрению танцевального эпизода во второй сцене (пляска смерти с немецким генералом). Персонификацией зла становится Смерть, которая обрисована автором «соблазнительным женским образом» [1, с. 2]. Е. Д. Кривицкая связывает ее с главным героем «Песен и плясок Смерти» М. П. Мусоргского. Здесь возможно отметить параллели и с оперой «Император Атлантиды, или Смерть отрекается» В. Ульмана (1943), узника концлагеря, создавшего произведение в годы войны в застенках Терезиенштадта. Характерно, что в ней также персонифицируется Смерть, хотя представлена она в качестве протагониста. Воплощением зла выступает Барабанщик, который в отдельных эпизодах становится соблазнителем, искушающим оружием и кровью. Спасение от него — любовь между Девушкой и Солдатом, которая оказывается сильнее призывов Барабанщика (параллель с любовью между Мишей и Лидой в опере «Любить на войне»). В этом смысле Смерть А. В. Чайковского наследует черты Барабанщика и Смерти В. Ульмана. Схожи в двух указанных операх и жанрово-стилевые сопоставления, позволяющие усилить драматический конфликт (о произведении А. В. Чайковского пишет Е. Д. Кривицкая: «Для композитора естественен переход от атональности к шлягерной мелодике, к узнаваемым классическим жанрам — маршу, вальсу, вокальной балладе, романсу, колыбельной, частушке» [1, с. 3]).

В опере А. В. Чайковского отражен один из болезненно-трагических поворотов темы — «женское лицо» войны. Композитор, вводя женский хор *a cappella* в пронзительной финальной сцене («В этой сцене женщины в нарядных платьях одна за другой выходят на авансцену с шнелями на руках» [1, с. 4]), продолжает традицию, укоренившуюся в оперном жанре с военных лет. Важная особенность оперы «Любить на войне» состоит в трагедийной развязке, сближающей оперу с реквиемом, — в ней нет финалов-апофеозов советских опер. Произведение становится высоким символом Памяти о подвиге и жертве, знаком предостережения миру от грядущих катастроф.

Новое тысячелетие отмечено вниманием к теме Великой Отечественной войны не только в России, но и за рубежом. Примечателен пример обращения к сюжету повести Б. Л. Васильева «А зори здесь тихие» к 70-летию Победы

в 2015 году в Китае. Была создана новая оперная версия, осуществленная Национальным центром исполнительских искусств Пекина, авторским коллективом во главе с композитором Тан Цзяньпином⁴. В него также вошли сценарист Вань Фан, известный в Китае режиссер Ван Сяоин, дирижер Чжан Гоюн.

О своей опере композитор Тан Цзяньпин высказывается так: «Мне хотелось, прежде всего, передать русские ощущения, создать атмосферу России, но при этом я старался стать понятным и для китайского слушателя. Во время написания оперы я углубился в материал советских песен, русскую народную и классическую музыку. В результате, как мне кажется, получилась китайская опера, но с русской душой» [17, с. 70].

Опера китайского автора так же, как и композиция К. Молчанова, двухчастна с прологом и эпилогом, что позволяет показать столкновение конфликтных образных сфер: мирной жизни, наполненной беззаботностью, шутками, бытовыми сценками, и жестокой войны, уносящей жизни юных девушек, красоты и жестокости, гармонии и хаоса. Музыка Тан Цзяньпина насыщается крупными хоровыми номерами (всего в опере 17 хоро-вых номеров), создавая масштабную звуковую панораму. Интонационный строй оперы продолжает и развивает традицию русских патриотических и лирических песен, есть сходство с узнаваемыми советскими военными и послевоенными песнями, которые так любимы китайским народом («Эх, дороги», «Дороженька»). Композитор вводит в партитуру оперы национальные русские инструменты. Так, в первой арии Васкова в качестве аккомпанирующего инструмента используется баян.

Примечательны некоторые необычные жанровые решения, хорошо понятные китайским слушателям. Так, в партию Васкова вплетаются ритмы вальса, которые, по мнению композитора, для китайских слушателей ассоциируются именно с русской музыкой.

Еще одна важная черта произведения Тан Цзяньпина — своеобразие воплощения женской образности. Персонажи девушек-зенитчиц оказываются у китайского композитора особенно нежными (об этом свидетельствует выбор голоса для Риты Овсяниной — лирического сопрано), психологически утонченными (у Риты Овсяниной — три контрастных сольных номера, тогда как в опере К. Молчанова — только один), трагедийными (до предела заострен внутренний конфликт между долгом и чувством в арии «Мы должны

расстаться» («我们必须分离») Женьки Комельковой). Включена героиня повести Васильева Галина Четвертак, отсутствующая в оперном повествовании К. Молчанова. Все это согласуется с особо пристальным вниманием, которое проявляют китайские композиторы к воплощению женской темы в опере (характерно, что ранние китайские оперы на военную и революционную тему обращены к женским персонажам — «Седая девушка», «Сестра Цзян», «Красная гвардия Хунху» и др. [18]).

В соответствии с диалогическим характером, утвердившимся в опере на военную тему, китайский автор обогащает свое произведение большим количеством художественных отсылок к военным песням («Катюша» М. И. Блантера), поэтическим сочинениям (строки письма Татьяны из романа «Евгений Онегин» А. С. Пушкина) и другим источникам.

В 2018 году в период осуществления российско-китайского международного проекта «А зори здесь тихие» в Санкт-Петербурге и в Москве, заместитель директора театра Дэн Ицзян отметил, что опера — это «дань уважения всем пожертвовавшим своими жизнями героям, защищавшим Родину, а также напоминание о необходимости хранить в памяти историю и беречь мир» [19]. Это знаменательное событие подтвердило духовное родство, общность чувства патриотизма, уважения к истории двух народов.

Завершая обсуждение основных вех истории оперного искусства, посвященного Великой Отечественной войне, отметим следующее. Оперный жанр, являясь, по выражению Б. В. Асафьева, «чутким барометром интонационного строя эпохи» [20, с. 53], представляет не «откристаллизовавшуюся художественную форму», но изменчивое явление, стоящее «на грани между бытовой и надбытовой музыкой» [20, с. 28–29]. Это «жизненно-динамичное и диалектически-заостренное искусство, в котором все, каждый фактор, каждый элемент подвергаются чуть не ежедневно проверке и оценке <...> массы зрителей-слушателей» [20, с. 28–29].

Сюжеты о великой жертве русского народа о победе над фашизмом, имеют непреходящее значение именно как средоточие духовных, этических, социальных, психологических смыслов. Воплощение этой темы в искусстве требует особой строгости к художественному качеству. История опер о Великой Отечественной войне подтвердила, что искусство способно оживать,

рождая новые важные смыслы и находя отклик в новых обстоятельствах: «среда не сразу принимает произведение, подаренное ей художником, твердо убежденным в ценности подарка, но правда выражения берет свое, и опера, полу- или совсем отвергнутая, начинает жить интенсивной жизнью» [20, с. 27]. Не откроются ли нами заново на страницах истории музыки XXI века оперы о Великой Отечественной войне?...

Примечания

¹ Впрочем, это произведение становится источником новых интерпретаций военной истории в области музыкального театра, подтверждением чему служит диптих из опер «Молодая гвардия» Ю. С. Мейтуса и «Крым» по мотивам оперы М. В. Коваля «Севастопольцы», премьера которого состоялась в 2016 году в Санкт-Петербурге. Новый виток истории России, озаглавленный историческим воссоединением с Крымом, определил потребность обращения к забытой опере последних военных и первых послевоенных лет.

² Опера С. С. Прокофьева подробно изучена Н. А. Лобачевой. См.: [11].

³ Тема Холокоста в отечественной музыке была детально разработана в докторской диссертации белорусского музыковеда И. Ф. Двужильной. В контекст этой темы входят оперы М. С. Вайнберга «Пассажирка» (1967–1968), «Дневник Анны Франк» Г. С. Фрида (1969), опера-оратория Д. И. Кривицкого «Бабий Яр» (1995) [15].

⁴ Тан Цзяньпин (唐建平, 1955 г.р.) — один из крупнейших современных китайских композиторов. Его деятельность многогранна: композитор, музыковед, педагог, инициатор и руководитель крупнейших музыкальных проектов. Выпускник Шэньянской консерватории (класс профессора Хо Цуньхуэй, 1978), Тан Цзяньпин во второй половине 1980-х годов продолжил обучение в Центральной консерватории в классе профессора Чу Ся.

Список источников

1. *Кривицкая Е. Д.* «Смерть, где твое жало?» // Музыкальное обозрение. 2025. № 5. С. 2–4.
2. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
3. *Жарская О.* Тема Великой Отечественной войны в жанре оперы в творчестве композиторов России // Юность Большой Волги: Сборник статей лауреатов XXI Межрегиональной конференции-фестиваля научного творчества учащейся молодежи, Чебоксары,

- 30 мая 2019 года. Чебоксары: Центр молодежных инициатив, 2019. С. 205–210.
4. *Левиновский В. Я.* Великая Отечественная война на страницах оперных партитур // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Сборник статей по материалам XVI Международной научно-практической конференции, Тамбов, 14 февраля 2020 года. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2020. С. 116–137.
5. Оперы «В огне», «Медный всадник» // Большой театр. URL: <https://www.bol-theatre.ru/recs/id15/> (дата обращения 20.06.2025).
6. История современной отечественной музыки. Вып. 2 / ред. М. Тараканов. М.: Музыка, 1999. 477 с.
7. *Гозенпуд А. А.* Опера Мариана Коваля «Севастопольцы». URL: <https://gclnk.com/ay7piNc0> (дата обращения 20.06.2025).
8. *Сиднева Т. Б.* Границы художественной традиции в экстремальных социальных условиях // Трансформации мира: проблемы и перспективы. XXIII Международные Лихачевские научные чтения. 22–23 мая 2025 года. URL: <https://gclnk.com/olNdbn57> (дата обращения 20.06.2025).
9. *Баева А. А.* Военная тема в операх отечественных композиторов // Двадцатый век. Музыка войны и мира. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 373–386.
10. *Никитина Л. Д.* Опера-симфония // Советская музыка. 1970. № 12. С. 67–72.
11. *Лобачева Н. А.* Оперный театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2010. 24 с.
12. *Гозенпуд А. А.* Краткий оперный словарь. Киев: Музична Україна, 1986. 126 с.
13. *Шостакович Д. Д.* Предисловие // Вайнберг М. Пассажирка. Клавир. М.: Советский композитор, 1977. С. 4.
14. *Двужильная И. Ф.* Звуковой обзор 4. Григорий Фрид. Дневник Анны Франк. URL: <https://surl.luhiodmq> (дата обращения 20.06.2025).
15. *Двужильная И. Ф.* Тема Холокоста в академической музыке Беларуси, Украины, России: автореферат дисс. ... док. искусств. Минск: Белорусская государственная академия

музыки, 2022. 44 с.

16. Шехонина И. Памятник героям // Советская музыка. 1974. № 12 С. 66–70.
17. Чэнь Вэньцзе. Созданная в Китае «русская опера» — опыт синтеза европейского и национального театра в оригинальном спектакле Национального большого театра «А зори здесь тихие» // Арт-критика. 2018. № 12. С. 67–71 (陈文杰. 一部来自“中国制造”的“俄罗斯歌剧”——从国家大剧院原创歌剧《这里的黎明静悄悄》谈中国舞台艺术领域在中西文化互鉴交融的体现[J]. 艺术评论, 2018(12):67–71).
18. Пэй Яци, Федусова А. А. Истоки формирования типов женских персонажей в китайской опере второй половины XX–XXI века // Gradus ad parnassum III: Интеллектуальные штудии. Коллективная монография. Нижний Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, 2024. С. 111–122.
19. Гала-концерт «Здравствуй, Россия!» // Общество российско-китайской дружбы. URL: <https://goo.su/xbBIPnU> (дата обращения 20.04.2024).
20. Асафьев Б. В. Об опере. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1976. 170 с.

References

1. Krivitskaya, E. D. (2025), “Death, where is your sting?”, *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review], no. 5, pp. 2–4.
2. Vlasova, E. S. (2010), *1948 god v sovetskoj muzyke* [1948 in Soviet music], Classics-XXI, Moscow, Russia.
3. Zharskaya, O. (2019), “The theme of the Great Patriotic War in the genre of opera in the works of Russian composers”, *YUnost Bol'shoj Volgi: Sbornik statej laureatov XXI Mezhregional'noj konferencii-festivala nauchnogo tvorchestva uchashchejsya molodezhi, CHEboksary, 30 maya 2019 goda* [Youth of the Great Volga: A collection of articles by the laureates of the XXI Interregional Conference-Festival of scientific creativity of students, Cheboksary, May 30, 2019], Center for Youth Initiatives, Cheboksary, Russia, pp. 205–210.
4. Levinovsky, V. Ya. (2020), “The Great Patriotic War on the pages of opera scores”, *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: Sbornik statej po materialam XVI Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Tambov, 14 fevralya 2020 goda* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance: A collection of articles based on the materials of the XVI International Scientific and Practical Conference, Tambov, February 14, 2020], Tambov State Music and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov, Tambov, Russia, pp. 116–137.
5. bol-theatre.su (2025), “Operas ‘On Fire’, ‘The Bronze Horseman’”, Bolshoi Theater, available at: <https://www.bol-theatre.su/recs/id15> (accessed 20 June 2025).
6. Tarakanov, M. (ed.) (1999), *Istoriya sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. 2* [The history of modern Russian music. Issue 2], Muzyka, Moscow, Russia.
7. Gozenpud, A. A. (2000), “Opera by Marian Koval ‘Sevastopolets’”, available at: <https://gclnk.com/ay7piNc0> (accessed 20 June 2025).
8. Sidneva, T. B. (2024) “The boundaries of artistic tradition in extreme social conditions”, *Transformatsii mira: problemy i perspektivy. XXIII Mezhdunarodnye Likhachevskie nauchnye chteniya. 22–23 maya 2025 goda* [Transformations of the world: problems and prospects. XXIII International Likhachev Scientific Readings. May 22–23, 2025], available at: <https://gclnk.com/olNdbn57> (accessed 20 June 2025).
9. Baeva, A. A. (2016), “The military theme in the operas of Russian composers”, *Dvadcatyj vek. Muzyka vojny i mira* [Twentieth century. Music of war and peace], Progress-Tradition, Moscow, Russia, pp. 373–386.
10. Nikitina, L. D. (1970), “Opera-symphony”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 12, pp. 67–72.
11. Lobacheva, N. A. (2010), “Prokofiev’s Opera House on the example of ‘The Tale of a Real Man’ and unfinished ideas of the 1940s”, Thesis of the Ph.D. dissertation, musical art, Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
12. Gozenpud, A. A. (1986), *Kratkij opernyj slovar* [A short opera dictionary], Muzichna Ukraina, Kiev, USSR.
13. Shostakovich, D. D. (1977), “Preface”, *Vajnsberg M. Passazhirka. Klavir* [Weinberg M. Passenger. Klavir], Soviet Composer, Moscow, USSR, p. 4.
14. Dvuzhilnaya, I. F. (2024), “Sound review 4. Grigory Frid. The diary of Anne Frank”, available at: <https://surl.lu/hiodmq> (accessed 06 June 2025).

15. Twofold, I. F. (2022), "The theme of the Holocaust in academic music of Belarus, Ukraine, Russia", Thesis of the Ph.D. dissertation, musical art, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus, 44 p.
16. Shekhonina, I. (1974), "Monument to heroes", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp. 66–70.
17. Chen, Wenjie (2018), "The Russian Opera, created in China, is an experience of synthesizing European and national theater in the original performance of the National Bolshoi Theater 'And the Dawns are Quiet Here'", *Art-kritika* [Art Criticism], no. 12. pp. 67–71.
18. Pei, Yaqi and Fedusova, A. A. (2024), "The origins of the formation of types of female characters in Chinese opera in the second half of the XX–XXI century", *Gradus ad parnassum III: Intellekтуal'nye shtudii. Kollektivnaya monografiya* [Gradus ad parnassum III: Intellectual studies. A collective monograph], Publishing House of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 111–122.
19. "Gala concert 'Hello, Russia!'", *Obshchestvo rossijsko-kitajskoj druzhby* [Society of Russian-Chinese Friendship], available at: <https://goo.su/xbBlPnU> (accessed 20 April 2024).
20. Asafyev, B. V. (1976), *Ob opere. Izbrannye stat'i* [About opera. Selected articles], Muzyka, Leningrad, USSR.

Информация об авторах

Федусова А. А. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки
Чжан Юй — соискатель степени кандидата искусствоведения кафедры истории музыки

Information about the authors

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music History
Zhang Yu — Candidate of Arts Degree Candidate of the Department of Music History

Вклад авторов

Федусова А. А. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Чжан Юй — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Fedusova A. A. — participation in the development of the research concept, text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Russian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology).

Zhang Yu — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and formatting the article), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 03.05.2025; одобрена после рецензирования 30.06.2025; принята к публикации 01.07.2025.

The article was submitted 03.05.2025; approved after reviewing 30.06.2025; accepted for publication 01.07.2025.