

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 792.8

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ» В РЕДАКЦИЯХ КИРИЛЛА МОЛЧАНОВА И ТАН ЦЗЯНЬПИНА

Фэн Хуа¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящается осмыслению особенностей оперной драматургии «Зори здесь тихие» на сюжет повести Б. Васильева. Выполненный анализ редакций Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина обнаруживает два кардинально разных подхода к построению музыкально-сценического сочинения. Композиторская стратегия Молчанова вытекает из генезиса оперы, созданной на основе музыки к кинофильму. В сочинении проявляется устойчивое влияние кинематографической эстетики. Драматургическая структура в этом случае подчиняется логике кинематографического повествования с его монтажной техникой и принципами развития сюжета. Тан Цзяньпин обращается к традиционной номерной драматургии оперы. Каждый номер образует завершенную художественную единицу и вместе с тем часть целостной концепции. Целесообразность драматургических средств в сочинении русского и китайского композиторов продиктована их творческими абберациями.

Ключевые слова: Кирилл Молчанов, Тан Цзяньпин, опера, музыкальная драматургия, сценичность оперы, кинематографичность, монтажность, наплыв, эффект затемнения, номерная композиция.

FEATURES OF THE OPERA DRAMATURGY OF *THE DAWNS ARE QUIET HERE* IN THE KIRILL MOLCHANOV'S AND TAN JIANPING'S EDITIONS

Feng Hua¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the comprehension of the opera *The Dawns are Quiet Here* dramaturgy peculiarities based on the B. Vasiliev's novel. The analysis of Kirill Molchanov's and Tan Jianping's editions reveals two cardinally different approaches to the idea of the musical and stage work construction. Molchanov's compositional strategy derives from the genesis of the opera created on the basis of film music. The work displays a steady influence of cinematic aesthetics. In this case, the dramatur-

gical structure is subordinated to the logic of cinematic narrative considering its montage technique and principles of plot development. Tan Jianping turns to the traditional number dramaturgy of opera, though. Each part forms the complete artistic piece without losing the whole system completeness. The appropriateness of dramaturgical features in the Russian and Chinese composers' creations is dictated by their creative aberrations.

Keywords: Kirill Molchanov, Tang Jianping. Opera, musical dramaturgy, scenic opera, cinematography, montage, influx, blackout effect, number composition.

Вопросы оперной драматургии и сценичности спектакля, начиная от частных теоретических аспектов и до драматургических решений конкретных постановок, были и остаются в эпицентре исследовательского интереса на протяжении всего XX столетия. Как отмечает музыковед Ю. Н. Тюлин, сложившиеся «общие требования драматургии: контрастность в смене актов, картин, массовых и сольных сцен; разнообразие музыкальных форм, столь тщательно выработанных классическим наследием, – сольного пения..., ансамблей, хоров, а также оркестровых вступлений и интермедий, которые обрисовывают общую обстановку на сцене и даже самый характер движения артистов» [1, с. 5], обеспечивают воспринимаемость спектакля и зрительский интерес к нему. Учитывая значимость и чрезвычайную сложность сценического воплощения оперной постановки, были выработаны определяющие критерии ее жизнеспособности, а именно: действенность и целесообразность драматургических средств. Это побуждает вновь и вновь постигать качества подлинной театральности оперы, гарантирующие ей долгую сценическую жизнь.

Цель данной статьи – дать представление об особенностях драматургии оперы «Зори здесь тихие» на основе анализа искусствоведческих источников.

В российском искусствоведческом дискурсе опера Кирилла Молчанова «Зори здесь тихие» недостаточно осмыслена. Имеются лишь несколько научных статей, датированных последним десятилетием [2; 3; 4]. Вполне вероятно, что такая ситуация обусловлена скромной сценической судьбой сочинения. Впервые поставленная в Государственном академическом Большом театре в 1973 году, опера на сюжет повести Б. Васильева не удержалась в репертуаре, а интерес к ней возобновился почти сорок лет спустя. На сегодняшний день опера К. Молчанова несколько раз в году исполняется в Мариинском театре и его филиале во Владикавказе, в Волга-Опере (Республика Чувашия), других региональных театрах.

Главной особенностью драматургии оперы исследователи по праву называют ее кинематографичность [2; 3], проявляющуюся в смене кадров и планов, использовании так называемых флешбэков – отклонений от нарратива и погружений в воспоминания, прошлое персонажей. Подобные драматургические решения являются результатом сотворчества композитора Кирилла Молчанова и режиссера Станислава Ростоцкого.

История искусства зафиксировала немало примеров творческого переосмысления композиторами музыкального материала, изначально предназначенного для кинематографа. Подобная практика трансформации киномузыки предусматривает различные художественные решения: от развернутой оперной или балетной постановки до создания самостоятельных концертных форм – сюит, хореографических композиций, симфонических поэм, каждая из которых обретает собственную эстетическую и драматургическую завершенность. В этом случае начальный жанр (фильм) проецирует определенные качества на последующее автономное существование музыки.

Анализ оперной драматургии К. Молчанова требует уточнения ряда терминов («монтаж», «наплыв», «затемнение»), непосредственно связанных с кинематографом и нашедших отражение в музыке спектакля.

В исходном понимании «монтаж» означает подбор и соединение отдельных частей в целое для создания единства законченного произведения [5]. Получив широкое распространение в других видах искусства, в т. ч. в музыке, это сугубо киноведческое понятие постепенно приобрело универсальность, отражающую общие принципы композиционного построения художественных произведений различных жанров.

В музыкальном искусстве монтажность выступает «неким универсальным типом мышления, ...показателем качественно нового мироощущения, заключающегося в поисках полярных контрастов и несовместимых данностей» [6, с. 68]. Влияние киномонтажа на музыку проявляется в формообразовании, принципиальном изменении структуры произведения, где каждая деталь начинает восприниматься как самостоятельный знак, наполненный множественными коннотациями и символическим содержанием. По мнению С. В. Лавровой, «монтажный принцип определяет ... принципы подачи информации, так как именно фрагментарность является наиболее адекватной формой современному сознанию» [7, с. 219]. Сознание наших современников все чаще напоминает сложную монтажную «конструкцию», в которой параллельно сосуществующие разрозненные события, впечатления, информационные потоки перестраивают культурную картину мира, «генерируя новую непредсказуемость, стохастичность» [8, с. 38].

В контексте музыкального театра эта тенденция ярко проявляется в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI века. Оперные сочинения становятся своеобразным художественным манифестом нового типа мышления, в котором классическая линейность уступает место многослойной, динамичной композиции, способной передать всю сложность и противоречивость восприятия человека.

Монтажность как тип мышления распространяется на драматургию, сюжет, музыкальный язык, режиссерское решение и др. Для современного композитора монтажные структуры становятся принципиально новым художественным языком. Стремление интегрировать разнородные впечатления, контрастные грани действительности побуждает творца к поиску новой музыкальной формы,

которая могла бы вместить колоссальный объем художественных смыслов.

С кинематографической природой оперы связано и понятие «наплыв». В кинематографе – это художественный прием, позволяющий плавно заменить одно изображение другим, создавая мягкий переход между кадрами [5]. Этот способ используется для смены хронотопа, воспоминаний, фантазий или формирования лирического образа. Наплыв отличается текучестью: один кадр постепенно исчезает, а другой, сменяющий его сливается на мгновение в единой композиции. Данный эффект, применяемый в сценах флешбэков, помогает зрителю погрузиться в прошлое героев или сосредоточиться на их сновидениях, мечтаниях, ирреальных видениях. Создаваемая легкость и выразительность нарратива, благодаря возможности замедления ритма, добавляет сценам философскую глубину. Кроме того, наплывы символизируют переходы между эпохами, состояниями, жизненными событиями, превращая их в метафорический мост, позволяющий увидеть в другом ракурсе связи между разными точками сакрального пространства.

В опере К. Молчанова кинематографическая монтажность добавляет драматизма восприятию, позволяет пережить трагические события войны ярче. Подобный художественный прием служит некой основой драматургии и в повествовательном, и в музыкальном планах. Музыкальные темы и кульминации подчиняются сменам сцен. Постановка выстраивается таким образом, чтобы захватить и удерживать внимание зрителя. Монтажной технике здесь отводится ключевая роль, поскольку возникает иллюзия постоянного движения, чередования эмоций, пространственно-временных отрезков.

В музыкальной партитуре «Зори здесь тихие» Молчанов использует эффект «затемнения» как главный монтажный принцип, заимствованный из кинематографа. Постепенное угасание изображения от мягкого затуманивания до полного исчезновения в кинематографе служит тонким режиссерским инструментом, позволяющим завершить одну сцену или создать плавный переход между смежными эпизодами. Оперные режиссеры, вдохновленные эстетикой кино, адаптируют этот прием к пространству театральной сцены.

Особое место в опере К. Молчанова отводится аккумуляции эмоционального напряжения. Драматизм трагических событий выносится на последнюю четверть произведения. Акцент драматургии направлен на зрительскую эмпатию к персонажам. Погружение во внутренние переживания и мечты девушек предваряет воспроизведение катаклизмов войны. Возникает мощный эффект воздействия, который побуждает публику сопереживать героиням, добиваясь сильнейшего эмоционального отклика.

Несмотря на масштабность содержания, опера по своей сути остается камерной. Сценическое действие концентрируется на ограниченном круге персонажей – четырех девушках. Отказавшись от героини Гали Четвертак, композитор сосредотачивает внимание зрителя на судьбах других девушек и их командире Васкове. Враги, словно тень, остаются за кадром, что усиливает ощущение обезличенной силы, пред которой герои, хрупкие, но невероятно стойкие совершают

свой подвиг. Вынесенное за сцену хоровое звучание подчеркивает камерность и интимность происходящего: главным остается внутренний мир героев, их личные истории и страдания.

В постановке К. Молчанова интересно решена структура времени: оно течет нелинейно, будто «растворяясь» в пространстве всей композиции. Здесь можно четко проследить так называемый «вертикальный монтаж» и «горизонтальный монтаж» (по С. Эйзенштейну). «Вертикаль» раскрывает многогранность внутреннего мира героя, его воспоминания, мысли, страхи, мечтания; «горизонталь» ведет повествование внешних событий, сюжетную линию, неизбежно приближающую к драматической развязке. Нелинейность времени позволяет сменять планы, акценты, оперативно переключаться между прошлым, настоящим и психологическим состоянием персонажа, что усиливает кинематографичность постановки.

В прологе оперы Молчанова время выступает многослойным пространством памяти. На сцене показано символическое наложение трех временных пластов. Современные туристы, живые свидетели настоящего, контрастируют с четырьмя девушками-героинями, которые, словно призраки минувшей войны, появляются одновременно и «живыми» (они поют, а не молчат), и застывшими (они не двигаются). Фигура старшины Васкова как связующее звено между прошлым и настоящим выступает олицетворением культурно-исторической памяти. Особенность режиссерского решения заключается в том, что Васков – единственный персонаж, обделенный вокальной партией. Он, словно проводник между эпохами, только наблюдает за происходящим. Его немая сцена подчеркивает символическую природу происходящего, в которой материализуются воспоминания о войне.

В художественном пространстве оперы воспоминания определяют внутреннюю логику развития спектакля. Когда герои погружаются в личные воспоминания, внешний мир буквально растворяется: исчезают посторонние звуки, сжимается акустическое пространство, что позволяет зрителям проникнуть в интимный мир человеческих переживаний. Внутренние монологи героинь, оставшихся наедине со своими мыслями и чувствами, формируют особый хромотоп, где время течет по-другому, фрагментарно.

«В результате приема “наплыва” и монтажного соединения разновременных эпизодов выстраиваются объемные визуально-звуковые сцены, которые и составляют композицию оперы “Зори здесь тихие”, ее двух частей (действий)», – отмечает Е. В. Богуславская [2, с. 128]. Особенность творческого подхода Молчанова заключается в принципиальном переосмыслении традиционной оперной структуры. Вместо классического оперного термина «действие» композитор выбирает нейтральное понятие «часть», напрямую отсылающее к кинематографической композиции. Это свидетельствует о взаимопроникновении киномузыки и оперного искусства, демонстрирует свободу мышления композитора, его стремление выйти за рамки канонических жанровых условностей.

Условность присутствует и в театральном искусстве, и в кинематографе. В кино это – тонкая метаморфоза художественного образа, где изображение создает особый мир, погружающий зрителя в экранную реальность, позволяя забыть о существовании окружающего мира. Спектр кинематографических приемов, создающих условность, достаточно разнообразен: растягивание и сжатие времени, игра света и цвета, использование хромакея (chromakey – цветовой ключ), сложные монтажные техники (параллельный и нелинейный монтаж, а также флешбэки и флешфорварды).

Театр трактует условность глубже и многограннее. В широком понимании – это неотъемлемое видовое свойство театрального искусства. Переступая порог театра, зритель негласно соглашается на определенный «обман». Парадоксальность заключается в том, что, погружаясь в художественное пространство спектакля, зритель начинает расшифровывать образный ряд, трансформируя сценический код в близкие и понятные ему смыслы [9].

Молчанов сумел уловить тончайшую грань художественного выражения, которая, оставаясь в рамках театральной условности, перекликается с кинематографической образностью. Его музыкальное решение балансирует между традиционной театральной эстетикой и современным визуальным языком кинематографа, образуя органичный синтез.

Опера «Зори здесь тихие» сочетает в себе простоту камерного действия с глубиной многопластовости и многослойностью сценарной и музыкальной драматургии. Эмоциональное напряжение создается благодаря мастерской работе с временными пластами, музыкальными темами и монтажной динамикой. Главный акцент направлен не на войну как таковую, а на героические и трагические судьбы конкретных людей – судьбы, которые навсегда остаются в памяти зрителя.

В целом оперная драматургия К. Молчанова представляет собой глубоко продуманную художественную систему, каждый элемент которой максимально приближает музыкальное произведение к эмоциональному миру зрителя. Музыкальная ткань постановки основана на интонациях русской песенности, что делает ее доступной и узнаваемой. Народная мелодика позволяет даже неподготовленному слушателю легко воспринять музыкальный текст. Показательным примером служит песня Женьки «Жди меня, и я вернусь...», которая апеллирует к глубоким человеческим чувствам.

Особого внимания заслуживает вокальная партия, максимально приближенная к естественной человеческой речи посредством развернутой системы речитативов. Каждая реплика героев звучит предельно искренне и правдиво, без излишней театральности. Сценическое решение оперы также подчинено предельной выразительности и документальной достоверности. Лаконичная сценография, основанная на монтажном принципе С. Эйзенштейна, минимальный естественный грим, органичная пластика – все работает на создание убедительной картины военной реальности. Особенно выразительны монументальные мизансцены, передающие единение героев перед лицом общей судьбы.

«Молчанов создает оперу, которая существует не в условном театральном пространстве, а максимально приближена к живой человеческой истории» [4, с. 90]. В основе оперы лежит глубокая укорененность в русском культурном коде. Каждая художественная деталь – от тщательно продуманного сценического костюма до интонационного строя – становится священным хранителем культурно-исторической памяти, трепетным свидетельством подвига и трагедии военного поколения. Композитор использует цитаты и аллюзии – тему «Марша Преображенского полка», щемящую колыбельную И. Дунаевского, хрипловатое пение Л. Утесова из потрескивающего патефона, строки А. Блока и К. Симонова, – которые действуют как мощный эмоциональный камертон. По мнению видного исследователя данной проблемы С. В. Лавровой, в музыке последней трети XX века цитирование становится одним из важнейших компонентов композиторской техники, образуя специфический пласт художественной культуры. «Возникающие стилевые связи позволяют в рамках одной композиции взаимодействовать неоднородным элементам, при этом “швы” могут быть нарочито подчеркнуты и маскировка цитаты совершенно необязательна» [10, с. 8].

Используемые Молчановым маркеры пробуждают у слушателей глубинные, порой неотчетливые воспоминания, выходящие за рамки личной биографии, и погружают в коллективную социокультурную память как «информационный ресурс социального взаимодействия, который конструирует значения для настоящего, инициирует эмоциональные состояния, обеспечивает этнокультурную идентификацию» [11, с. 64].

В таком контексте с сочинением К. Молчанова перекликается одноименная опера китайского композитора Тан Цзяньпина, написанная в 2015 году. Он тонко уловил сущность русского культурного кода, насытив его китайским колоритом. В семнадцати хоровых композициях спектакля Тан Цзяньпин бережно использовал глубинные пласты русской песенности и мелодики военных лет. Сочиненная а capella хоровая сцена «Россия, мое Отечество!», выдержанная в духе фронтовых песен, а также трепетное исполнение легендарной советской песни «Эх, дороги» А. Новикова становятся для китайской публики не просто музыкальными номерами, но живым мостом, соединяющим разные культурные миры. Драматургия оперы достигает своего трагического апогея в финальной сцене: героиня, исполняя «Катюшу» М. Блантера, символизирующую непокоренный дух народного сопротивления, превращает момент своей смерти в торжество человеческого достоинства и непреклонной воли.

С первых звуков баяна и первого взгляда на раскинувшуюся березовую рощу зрители погружаются в особое пространство российской истории и национального духа. Музыкальный стиль оперы выходит за рамки чисто художественного воспроизведения: он глубоко осмыслен как диалог культур, где гуманистические чувства китайского композитора резонируют с эстетическими традициями русского романтизма.

Музыкальная структура создает многослойную художественную картину. Эпический симфонизм переплетается с лирическими интонациями, рождающи-

ми образы русской природы. Внутренний эмоциональный посыл музыки питается глубинными человеческими чувствами – ненавистью к врагу, любовью к родной земле и непоколебимой верой в торжество человечности. Этот музыкальный монолог сопоставим с величественной поэзией А. Пушкина и лирической живописью А. Куинджи. Он создает особый духовный и эмоциональный фон, где каждая интонация наполнена смыслом.

В структуре оперы через развернутые арии и музыкальные монологи персонажей раскрывается философская проблема сохранения человечности перед лицом жестокой войны [12]. Музыкальная драматургия последовательно и убедительно демонстрирует трагизм человеческого существования, где личная судьба становится частью великой трагедии всего народа.

Сохраняя театральную условность, композитор принципиально отказывается от непосредственного изображения военных сцен. Намеренно избегая героизации и типизации образов, он сосредотачивается на раскрытии духовного мира персонажей в переломный момент истории. Глубина замысла раскрывается через предельно реалистичное изображение повседневной жизни. Трагедия заключается не в героических подвигах, а в разрушении хрупкой человеческой натуры, в тихом угасании молодой жизни перед лицом надвигающейся войны.

Режиссер Ван Сяоин бережно показывает красоту повседневности, которой суждено исчезнуть. В первом акте хореограф Лю Кедун намеренно воссоздает камерные сцены из жизни женщин в казарме. Персонажи раскрываются в повседневном повествовании; их болтовня, фантазии, любовь, стремление к красоте контрастируют с надвигающейся трагедией. Бытовые детали (стирка белья, переодевания) создают ощущение хрупкости мирной жизни. Художественное решение спектакля представляет диалог русской и китайской культур.

Сюжет оперы заимствован из русской литературы, однако эстетика и технические приемы глубоко укоренены в китайской художественной традиции. Особенно впечатляющими становятся поэтические сценические образы. «Дух воды» в балетных сценах «Купание в лагере» и «Плывем, чтобы сбить врага с толку» создает многослойную метафору жизни и смерти [13].

Антропоморфное воплощение болота (осязаемое воплощение зла) достигает кульминации в сцене поглощения Лизы, где «призрак болота» с ползущими, извивающимися существами визуализирует метафизический ужас надвигающейся катастрофы.

Успех оперы Тан Цзяньпина обусловлен убедительным воплощением основополагающих эстетических принципов оперного искусства: реализма, единства музыки и драмы, глубокого творческого истолкования в изобразительных образах идейной сути и музыкальной драматургии произведения и др. На первый план выходят художественные особенности, присущие сценическому искусству, а именно: психологическая и эмоциональная глубина раскрытия характеров. Спектакль демонстрирует возможности оперного жанра передавать тончайшие нюансы человеческих переживаний через синтез музыки, хорового и сольного пения, сценического действия. Музыкальное и драматургическое решение по-

становки превосходит традиционные повествовательные приемы кино и театральной драмы. Будь то общая музыкальная концепция, характеристика героев через арии, раскрытие психологических коллизий или воплощение центральной темы «молодости, опаленной войной», все художественные элементы гармонизируют между собой. Главная особенность оперы заключается в том, что музыка, исполнение, пение и драматическое повествование соединяются в едином художественном пространстве, позволяя зрителю пережить глубокий катарсис.

Таким образом, компаративный анализ оперной драматургии Кирилла Молчанова и Тан Цзяньпина обнаруживает два принципиально разных подхода к построению музыкально-сценического сочинения. Композиторская стратегия Молчанова отличается явным влиянием кинематографической эстетики, что закономерно вытекает из генезиса оперы, музыкальный материал которой изначально был создан для одноименного кинофильма. Драматургическая структура в этом случае подчиняется логике кинематографического повествования с его монтажной техникой и принципами развития сюжета.

Тан Цзяньпин, напротив, дистанцируется от современных экспериментальных форм и обращается к традиционной номерной композиции. Каждый из шестидесяти музыкальных номеров оперы является завершенной художественной единицей и одновременно частью целостной драматургической концепции. Оба подхода демонстрируют богатство и разнообразие оперной драматургии, где русский и китайский композиторы находят свои уникальные средства для раскрытия художественного замысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы оперной драматургии: сб. ст. / под ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. 315 с.
2. Богуславская Е. В. Кинематографические принципы драматургии в опере «Зори здесь тихие» К. Молчанова // Евразийский научный журнал. 2017. № 9. С. 12–128.
3. Зачиняева М. П. Опера К. Молчанова «Зори здесь тихие»: к 50-летию создания // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. XIX Международ. науч.-практ. конф., Тамбов, 14 февр. 2023 года. Тамбов: Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2023. С. 242–252.
4. Лаптев Е. С. Опера К. В. Молчанова «Зори здесь тихие»: характерные особенности художественных образов // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1(84). С. 86–92.
5. Кино: энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Сов. энциклопедия, 1986. 640 с.
6. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 319. С. 68–72.
7. Лаврова С. В. Акустическая фотография и «Лоор»-эстетика. Наследие принципов экспериментального кино в Новой музыке // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 3 (44). С. 218–227.

8. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Парадоксальность бытия культуры в обществе // Международный журнал исследований культуры. 2023. № 2 (51). С. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.
9. Колесникова А. А. «Условный театр» В. Мейерхольда до 1917 года: рождение и трансформация // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2012. № 27. С. 41–48.
10. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. 2-е изд. СПб.: СПб. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 2007. 128 с.
11. Ван К. Опера Тан Цзяньпина «А зори здесь тихие»: история создания и особенности музыкальной драматургии // Художественное образование и наука. 2020. № 3 (24). С. 161–167.
12. Ирхен И. И. Маркеры социокультурной памяти в современной России // Современная действительность сквозь призму культурологического знания: материалы междунар. науч.-творч. форума (науч. конф.). Челябинск: Челябинск. гос. ин-т культ., 2020. С. 63–69.
13. 顾春芳. 评歌剧《这里的黎明静悄悄》：自然之情与平凡人性的“神圣显现” URL: https://www.zgwypl.com/content/details85_49170.html (Гу Чуньфань. Рецензия на оперу «А зори здесь тихие»: «священное проявление» естественной привязанности и обычной человеческой натуры // Обзор китайской литературы и искусства. 2017. Т. 8. (дата обращения: 01.11.2024).

REFERENCES

1. Voprosy opernoj dramaturgii: sb. st. / pod red. Yu. N. Tyulina. M.: Muzyka, 1975. 315 s.
2. Boguslavskaya E. V. Kinematograficheskie principy dramaturgii v opere «Zori zdes' tihie» K. Molchanova // Evrazijskij nauchnyj zhurnal. 2017. № 9. S. 12–128.
3. Zachinyaeva M. P. Opera K. Molchanova «Zori zdes' tihie»: k 50-letiyu sozdaniya // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sb. st. XIX Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf., Tambov, 14 fevr. 2023 goda. Tambov: Tambov. gos. muz.-ped. in-t im. S. V. Rahmaninova, 2023. S. 242–252.
4. Laptev E. S. Opera K. V. Molchanova «Zori zdes' tihie»: harakternye osobennosti hudozhestvennyh obrazov // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2022. № 1(84). S. 86–92.
5. Kino: enciklopedicheskij slovar' / gl. red. S. I. Yutkevich. M.: Sov. enciklopediya, 1986. 640 s.
6. Sinel'nikova O. V. Montazhnyj princip i muzykal'naya forma // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. 2009. № 319. S. 68–72.
7. Lavrova S. V. Akusticheskaya fotografiya i «Loop»-estetika. Nasledie principov eksperimental'nogo kino v Novoj muzyke // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 3 (44). S. 218–227.
8. Remizov V. A., Irkhen I. I. Paradoksal'nost' bytiya kul'tury v obshchestve // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury. 2023. № 2 (51). S. 34–43. DOI: 10.52173/2079-1100_2023_2_34.
9. Kolesnikova A. A. «Uslovnyj teatr» V. Mejerhol'da do 1917 goda: rozhdenie i

- transformaciya // Izvestiya Penzenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V. G. Belinskogo. 2012. № 27. S. 41–48.
10. Lavrova S. V. Citirovanie v tvorchestve sovremennyh kompozitorov. 2-e izd. SPb.: SPb. gos. kons. im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2007. 128 s.
 11. Van K. Opera Tan Czyan'pina «A zori zdes' tihie»: istoriya sozdaniya i osobennosti muzykal'noj dramaturgii // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. № 3 (24). S. 161–167.
 12. Irkhen I. I. Markery sociokul'turnoj pamyati v sovremennoj Rossii // Sovremennaya dejstvitel'nost' skvoz' prizmu kul'turologicheskogo znaniya: mat-ly mezhdunarod. nauch.-tvorchesk. foruma (nauch. konf.). CHelyabinsk: CHelyabinsk. gos. in-t kul't., 2020. S 63–69.
 13. 顾春芳. 评歌剧《这里的黎明静悄悄》：自然之情与平凡人性的“神圣显现” URL: https://www.zgwypl.com/content/details85_49170.html (Gu CHun'fan'. Recenziya na operu «A zori zdes' tihie»: «svyashchennoe proyavlenie» estestvennoj privyazannosti i obychnoj chelovecheskoj natury // Obzor kitajskoj literatury i iskusstva. 2017. T. 8. (data obrashcheniya: 01.11.2024).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фэн Хуа – аспирант; 3595943677@qq.com
ORCID: 0009-0000-9091-3310

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Feng Hua – Postgraduate Student; 3595943677@qq.com
ORCID: 0009-0000-9091-3310